ПРЕЗИДІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

двомісячник. 2009. зошит 3-4 (87-88). травень-серпень.

Народознавчі Зошити. Двомісячник Інституту народознавства НАН України
Виходить з січня 1995 року у м. Львові. Реєстраційний № 15191-3763 ПР
Серія КВ ISSN 1028-5091
Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України
Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
email: inst@ethnolog.lviv.ua

Зміст ч. 3-4 за 2009 р.

Статті

1 сторінка обкладинки: Володимир Овсійчук у домашній робочій обстановці. 2006. Світлина В.Жишковича.

4 сторінка обкладинки: Володимир Овсійчук серед колег відділу мистецтвознавства ІН НАН України. 2006. Світлина з фотоархіву В.Жишковича; Володимир Овсійчук; Володимир Овсійчук і Т.Риндзак; Володимир Овсійчук. 2007. Світлини Ю.Ямаша; Володимир Овсійчук серед колег відділу мистецтвознавства ІН НАН України. 2006. Світлина з фотоархіву В.Жишковича.

Номер присвячено 85-літтю Володимира Антоновича Овсійчука

Упорядники Володимир Жишкович та Роман Яців

Народознавчі Зошити

Двомісячник Інституту народознавства Національної Академії Наук України

Виходить з січня 1995 року у м. Львові. Реєстраційний № 232 Серія ЛВ ISSN 1028-5091

Підписано до друку 21.10.2009 р.

Формат 60х84/8. Друк офс. Папір офс.

Умовн.-др. арк. 18,6. Умовн.-фарб. відб. 18,83.

Фіз. друк. арк. 20. Наклад 500 прим. Зам. №

Віддруковано з діапозитивів

Адреса редакції: 79000 м. Львів-центр, проспект Свободи, 15. Інститут народознавства НАНУ

Макетування на комп'ютерному обладнанні Інституту народознавства НАН України

Комп'ютерний набір – Галина Серебрякова, Юзефа Зварич, Марія Федорусь

Художнє редагування і макетування – Ірина Чмига, Роман Яців

Комп'ютерна верстка – Ірина Чмига

Англійський переклад — Олег Кошовий

Статті

Степан **ПАВЛЮК**

МАЛЯРСЬКИЙ ГЕНІЙ ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧІЙ СИСТЕМІ КООРДИНАТ В.ОВСІЙЧУКА

Stepan PAVLUK. Shevchenko's Pictoral Genius in Ovsiychuk's Creative System of Co-Ordinates.

Історії українського мистецтва уже більше ніж тисяча років, тоді як національне мистецтвознавство перейшло лишень столітній рубіж. Адже відомо, що мистецькі стилі, тенденції, напрями формуються, коли присутній аналітичний погляд на художній процес. Одночасно, власне естетичною оцінкою створених архітектурних споруд, малярських полотен чи скульптурних зображень їх вводиться у системну площину цивілізаційних набутків. Професійне критичне осмислення художнього процесу світових цивілізацій і тогочасного європейського мистецького життя сформувалося у XIX ст. і склалося у наукову цілість, яку прийнято називати мистецтвознавчою наукою. Поява періодичних видань, їх масовість, у яких постійно велась мова про культурне життя, діахронно охоплюючи давні пласти творчих набутків митців, стали основою аналітичного підходу до тогочасного творчого процесу, що може характеризуватися як система знань про даний предмет, що власне і є наукою.

Багаточисельною була періодика в Україні у другій пол. XIX – поч. XX ст., зокрема у її західній частині, у якій насвітлювалися не тільки окремі події з мистецького життя, але й подавалась широка порівняльна оцінка художніх засобів, стилів, пластики тощо. Склалися два мистецтвознавчі центри в Україні – київський і львівський. Перший з них тяжів до методології і стилю подачі, характерних московським мистецтвознавцям, тоді як у Львові дотримувалися засад західноєвропейських вимог до аналізу художнього твору, хоч уникнути режимно-ідеологічних настанов радянсько-комуністичної системи не всім ученим вдавалось. Зокрема пильно відстежувалась сфера дослідження сакрального мистецтва. І все ж у серед. XX ст. появляються прекрасні дослідження Павла Жолтовського про український живопис і безпосередньо про іконопис; Григорій Логвин описує у "Подорожах по Україні" архітектурні пам'ятки, любуючись церковним зодчеством та іншим.

Завершення XX ст. і поч. XXI ст. знаменує собою низкою унікальних праць доктора мистецтвознавства, лауреата Національної премії України ім. Тараса Шевченка, члена-кореспондента Академії мистецтв Володимира Овсійчука, творчий доробок якого можна розглядати як новий, синтетичний етап у мистецтвознавчій науці України.

Присутність Овсійчука у мистецтвознавчій, пам'яткоохоронній сферах уже більше аніж півстоліття стало певною епохою українського мистецтвознавства – яскраво вирізнило науку, посилило її теоретичні засади, методично і стилістично поглибилось розуміння художнього явища, надалось історико-суспільного контексту тощо.

А все почалось з праці в Картинній галереї. З Картинною галереєю в Овсійчука буде пов'я-

зано багато цікавих, інколи драматичних, пізнавальних 27 творчих років. Непогані теоретичні знання, хороша фактологічна база у царині мистецтва, набуті самотужки, у сприятливих умовах музею вилились у системне і глибоке пізнання суті мистецтва – історії мистецтва, музеєзнавства, теорії кольору тощо. А ще до того додалися непогані навички у малюванні.

Фондові збірки галереї потребували реставраторів, яких бракувало не лише у Львові, але й в Україні загалом. Жереб випав на В.Овсійчука набути майстерності реставратора в реставраційних майстернях Ермітажу. Молодий заповзятливий мистецтвознавець у Ермітажі здобуває диплом реставратора високої кваліфікації, ще й при цьому потоваришує з багатьма відомими вченими. Людська дружба залишиться назавжди. Він при найменшій нагоді відвідуватиме Ермітаж, і там залюбки його чекатимуть. Володіючи даром оповідача, Володимир Овсійчук захоплено говоритиме про малярські тенденції в Україні, про суспільні проблеми, говоритиме відверто, і за це ще більше шануватиме його творча еліта Ермітажу. Здібному молодому чоловікові в Ермітажі запропонують вступити в аспірантуру, чим він залюбки скористається. Виник цікавий штрих при вибранні теми дисертації, що підкреслив світоглядну і політичну свободу пітерської еліти. На Овсійчукову пропозицію обрати предметом дослідження щось із малярства Франції А.Ізергіна, відома вчена і дружина директора Ермітажу академіка Й.Орбелі, делікатно не погодиться та висловить міркування, що французи про себе напишуть краще, а йому варто було б зайнятися давнім українським мистецтвом. І кандидатська дисертація була присвячена дослідженню мистецької культури Галичини. Захист дисертації відбувся у 1966 р.

Усе більше тривожився, що бракує часу на реалізацію значних наукових задумів. Наукові і популярні статті його давно уже не влаштовували. Він прагнув науково виразитись. І така нагода трапилась. У 1979 р. директор Державного Музею етнографії та художніх промислів Академії наук, тоді ще УРСР, проф. Ю.Гошко запропонує йому перейти на постійну наукову працю у відділ мистецтвознавства, яким керував славний вчений П.Жолтовський. І хіба не повіриш у щастя! Володимир Овсійчук погодився.

Не промине і кілька років, як наче з наукового конвеєра почнуть виходити у світ одна за одною монографії. У видавництві "Мистецтво" 1983 р. появиться книга "Образотворче мистецтво Югославії", і вже у видавництві "Наукова Думка" версталася ідеологічно винятково смілива монографія "Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї". І це на поч. 1980-их рр., періоду брежнєвського шовіністичного мракобісся!

Недостатньо оцінити ідеологічні акценти у цій книзі як сміливі, ще радше революційні. До В.Овсійчука з такою повнотою ще ніхто не насмілився сказати так системно, доказово і повноголосне про Ренесанс в Україні.

Одночасно з цією ґрунтовною монографією на світ появиться у видавництві "Мистецтво" ще одна книга – "Українське мистецтво другої половини XIV – першої половини XVII століття", у якій автор підсилить доказовість ренесансного руху в Україні і тільки делікатно на сей раз зробить натяк на поширення української ікони поза етнічною територією, яку сусідні народи залучили у масив свого культурного надбання, начебто створеного у їхньому середовищі.

Незабутньою для уже визнаного в Україні маестро стане подія, коли його науковий доробок, у якому ґрунтовно утверджується творча сила українців, їх європейський рівень та художня стилістика, гуманістична ідеологія, буде вшановано Національною премією України ім. Т.Шевченка. Несподіване, але заслужене визнання. Пам'ятний 1994 рік.

Європейські народи XVII-XVIII ст. жили у стихії просвітницької ідеології, в підґрунті якої були закладені ідеї свободи, рівності природних прав людини, тоді як Україна, пригнічена невіглаством московського абсолютизму, могла і не знайти у собі інтелектуальних, подвижницьких потуг на започаткування прогресивного просвітницького руху. Однак знайшла. Когорта українських просвітителів – С.Десницький, Я.Козельський, П.Лодій, В.Каразін та інші розбудили суспільство до боротьби за власну гідність, як основу у спротиві московській самодержавній рутині. Українська інтелігенція XVIII-XIX ст. сконцентрувала увагу суспільства на визначальних прикметах етнічної спільності, якими виступали народні традиції способу життя, побуту, фольклор, мова, література, мистецтво тощо.

І вчений шукав відображення цього процесу й у мистецтві. Він розкрив у мистецьких творах еволюцію від стану розгубленості, роздуму і нерішучості, до усвідомленого національного самовиразу, який проявиться у новій суспільній течії – романтизмі. Царат нав'язуватиме класицизм, щоб внести в Україну чужу ідеологію російської імперії, а мистецькі твори на противагу яскравітимуть національним колоритом й образністю. У монографії "Класицизм і романтизм в українському мистецтві" (2001) В.Овсійчук засобами мистецтва блискуче пояснює українські суспільні колізії. Він робить висновок, що енергійна поява романтизму, не тільки як мистецького стилю, а радше течії, стала світоглядним і суспільним виразом національного почуття і настрою. Настрою одержимого у боротьбі за національні ідеали, настрою відваги і героїзму.

Дослідник невпинно шукає ще те невивчене, яке є квінтесентним для культурної історії народу. Першоосновними стали праці про український Ренесанс, генезу мистецтва ікономалювання і його українську своєрідність, стихію українського романтизму в мистецтві тощо. Працюючи над згаданими темами, В.Овсійчук весь час приглядався до сокровенної наукової проблеми, якою є малярська велич Т.Шевченка. Його вабив європейський контекст Т.Шевченка, його справжня малярська культура, а не поверхова інтерпретація його художньої творчості, хоча й у хорошому патріотичному розумінні як національного Месії.

Висока Шевченкова творчість, чистота почуттів, непохитність у обраній нелегкій долі пригорнула до нього народ, який з "Кобзарем" зміцнив свою одержимість на святому шляху національної незалежності. Одночасно багато підкорених народів причастились Шевченковою свободолюбністю, розгорнули прапори визвольної боротьби, а інші захоплювались небуденним талантом і сміливою вдачею. Особливо у російському середовищі інтелектуальної еліти сприймали Шевченка як одного з найталановитіших поетів епохи, а заодно і найбільш народним. "Тараса Шевченка я ставлю поруч з іншими поетами-націоналістами, але жоден з них, навіть великий з великих – Міцкевич, не виявляв своєї любові до вітчизни в такій зворушливій формі, з такою майже шаленою силою" – так вишукано підкреслив своє розуміння місії поета відомий російський вчений Анатолій Луначарський. Овсійчук розуміє, що Шевченко у наш час більше пізнаний як поет, письменник, який своїм невгасимим словом розбурхав душу народу до волі, наповнив її вірою в свою щасливу будучність як суверенної нації. Однак, невиправдано мало дослідники творчості поета впродовж півтора століття звертали увагу на його яскравий талант художника. Огляд малярської спадщини Шевченка мав здебільшого фрагментарний характер – протрактовувались лише окремі живописні полотна, які стали хрестоматійними, та ще якоюсь частиною різножанрових художніх творів ілюструвалось подвижницьке життя Кобзаря. Інтерпретація цього дивовижного спадку здебільшого велась у руслі ідеологічних вимог окупаційних режимів і особливо дошкульних, ненависницьких з боку російської царської і неймовірно нестерпної влади комуністичного періоду. Адже світ не має прикладу, щоб одна особа була настільки яскрава, талановита, винятково обдарована у двох іпостасях – поета і художника. Та ще й кріпак з поневоленої України! Геніальний самородок!? Так, неабиякі природні задатки, які могли і згаснути, якби не окремі сприятливі і несподівані епізоди в житті Шевченка, неначе з веління вищих духовних сил, а в основному – це його настирлива вдача, завзятість і одержимість.

Складно уявити, що без повноцінної освіти Шевченкові вдалось би осягнути вершини майстерності слова, а особливо малярства, лише одним природним даром. Перебування допитливого юнака у Вільно, а передусім у Петербурзі, маючи можливість читати наукову, історичну, мистецтвознавчу літературу, художні твори, зустрічі з освіченими особами стали для Шевченка справжнім університетом. Змістом своєї поезії, повістей, сюжетом малярських творів він переконає скептиків щодо відсутності системної освіти у тому, що йому зрозуміла і знана світова історія і світові цивілізаційні процеси, а понад усе історія і культура свойого краю. Петербурзька Академія мистецтв, а зокрема Карл Брюллов та інші педагоги й друзі створять умови для формування чіткої системи хаотично набутих знань. Проникаючи у суть явищ, Шевченко опанує закономірності суспільних, історичних, культурних процесів, пізнає шлях людства і його постійну боротьбу за справедливі засади свого існування на принципах рівності і братерства. Гуманістичні ідеї епохи

Відродження, які переллються в загальноєвропейський просвітницький рух за справедливий державний устрій, який шанував би вільну природу людини, стали світоглядним єством його життєвої філософії. І Шевченко засвоєну та набуту палку любов до особи велично підкреслить у своїй малярській творчості. Він не повторюватиме манери живописного письма давньогрецьких, римських художників чи художників середньовічної Європи, а передасть з особливою вишуканістю пригнічений настрій своїх уярмлених краян, подаючи з глибокою тривогою їх психологічний стан, залучаючи різноманітні малярські засоби, застосовуючи жанрове багатство. Синівська любов до своєї землі, високий малярський хист, знання історичної долі народу, академічна художня освіта – ці чинники закладені в основі появи багатьох дивовижних полотен, таких як "Селянська родина", "Притча про блудного сина", "Катерина" тощо, а особливо у його графічних та акварельних роботах.

Десяток років роздумів, міркувань, побивань, здогадок, переживань В.Овсійчука над мистецькою палітрою Шевченка, величезним бажанням упіймати суть його малярського єства у контексті історичної долі України, щоб бути з його спадком художника не сформалізовано, а органічно небуденного талану, врешті повноголоса і вичерпно сказати, що Шевченко "...залишається провідним митцем в історії українського мистецтва XIX століття. Шевченко-художник вражає високою культурою малюнка, він належить до невеликого гурту найвидатніших акварелістів світу, а як художник-портретист – вроджений майстер цього жанру та наче призначений долею зберегти образи великої кількості людей України, Росії, Казахстану. А "Притча про блудного сина" – його геніальне творіння, входить у шеренгу видатних творів європейського мистецтва XIX століття".

Монографія "Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури", підготовлена відомим мистецтвознавцем, лауреатом Національної премії України ім. Т.Шевченка, членом-кореспондентом Академії Мистецтв України, професором, завідувачем відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України Володимиром Овсійчуком, ґрунтовно розкриває малярську майстерність Шевченка. Виключно цікава стильова особливість цього дослідження полягає в тому, що автор синтетична розглядає постать Шевченка у всіх його проявах – громадянській, поетичній, малярській, чим досягається повнота образу, який виявився для українського народу незборимою силою у вікових прагненнях національної Свободи, морально-естетичною опорою на цьому величному Шляху, а врешті – Лицарем нації і її Провідником.

В.Овсійчукові вдалося піднятись у розумінні Шевченкового творчого генія так високо, куди не сягає наш буденний зір, завдяки кільком чинникам – аналітичному вивченню світової малярської культури, глибокому пізнанню історії України, незмірної любові до свойого народу і постаті Шевченка.

Монографія стане помітним явищем у системі координат Генія Т.Шевченка. До сьогодні так повно і вичерпно ніхто не представив малярську велич Кобзаря, його національну ідеологію, втілену в художньому осмисленні історичної пам'яті народу, його внутрішньої зорієнтованості до національної свободи.

Автор своєю працею, написаною з одержимістю мандрівника у пустелі, який за будь-яких умов прагне досягти своєї мети, підкреслив Франкове розуміння величі Шевченка: "Найкращий і найцінніший скарб доля дала йому лише по смерті – невмирущу славу і всерозквітаючу радість, яку в мільйонів сердець все наново збуджуватимуть його твори. Таким був і є для нас, українців, Тарас Шевченко".

Професор В.Овсійчук доклав своєї душі, серця і розуму, щоб ще одна грань Шевченкового дару, малярська, стала частинкою світової художньої культури.

Цьогоріч вшановуємо 85-і роковини від дня народження цієї унікальної для української культури Особи, сповненої творчих задумів, неописувано щасливої за долю українського народу, який здобув вимріяну Соборність і Державу! Вітаємо нашого ювіляра з особливою державною нагородою за подвижницьке творче і громадянське життя – Орденом "Ярослава Мудрого" V ступеня.

Натхнення, радощів Вам, Маестро, на многоліття!

Статті

Володимир ЖИШКОВИЧ

ВІЗАНТІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКІ СТІНОПИСИ КОЛЕГІАТСЬКОГО КОСТЕЛУ РІЗДВА МАРІЇ У ВІСЛИЦІ

Volodymyr ZHYSHKOVYCH. Byzantine-Ukrainian Wall-Paintings in Collegial Temple of Maria's Nativity at Wislica

В історії українського сакрального малярства, як, зрештою, і світового, чи не найповажніше місце займають фрескові та мозаїчні ансамблі Стародавнього Києва княжих часів. У подальшому й, зокрема, в період XIV-XV ст. українські малярі монументалісти не переставали дивувати світ своїми неперевершеними творіннями. Щоправда, час та соціально-політичні перипетії суттєво позначились на збереженості більшості стінописних полотен того часу, позначених традиціями візантійського малярства. Літописні джерела засвідчують стінописи у давніх храмах Чернігова, Львова, Луцька, Хотина, Холма, Володимира-Волинського, Перемишля, Галича та інших міст. І лише поодинокі храми України фрагментарно доносять художню неповторність тогочасного настінного малярства. Серед творінь XIII-XIV ст. особливе місце займають стінописи Горянської ротонди, серед творінь XV ст. фрагментарно збережені фрески Воскресенської церкви в Лужанах.

Для з'ясування генези українського монументального малярства того часу значимими є стінописні ансамблі польських храмів, над створенням яких трудились українські живописці (Віслицька колегіата, каплиця Святої Трійці в Люблінському замку, кафедральний костьол у Сандомирі). За короля Владислава II Ягайла (1386-1434 рр.) кваліфіковані українські митці, вправно володіючи пластичними засобами візантійської образотворчості, знайшли плідний ґрунт для вияву свого таланту.

Друга пол. XIV – поч. XV ст. стали переломними у певному відході від усталених візантійських стильових варіацій, саме у той період українське монументальне малярство частково вивільнилося від візантійського впливу і шукало власну пластичну мову. Серед фрескових ансамблів, створених українськими митцями в Польщі, найдавнішими із збережених у часі виконання (орієнтовно намальовані протягом 1397-1400 рр.) є розписи вівтарної частини колегіатського костелу Різдва Марії у Вислиці[1]. Віслицькі фрески чи не найпоказовіше насвітлюють особливості початкової фази формування нової малярської традиції, позначеної синкретичними рисами західноєвропейського та східнохристиянського мистецтва. Це помітно як у художньо-пластичному виразі, так і у виробленні нових іконографічних схем. Позбавлена державності Україна, як і зрештою і балканські країни, не в силі були відгородитися від впливу нових напрямків у західноєвропейському мистецтві. Елементи готицизму поволі, проте впевнено, пристосовувались до старих українсько-візантійських, частково романізованих, пластичних форм, у результаті даючи своєрідну та органічну цільність. Пристосування романо-готичних компонентів до українсько-візантійської традиції стінописного мистецтва, за припущенням Григорія Логвина, могло розпочатись ще у часи храмового будівництва Данила Галицького[2].

Більшість розписів на теренах Польщі виконані українськими майстрами в храмах готичної архітектури, відмінної від хрестовокупольної конструкції східнохристиянської церкви, що диктувало нову схему розміщення сюжетів, відмінну від системи плафонних зображень. Об'єднані спільністю стильового і тематичного спрямування, стінописні композиції, серед яких домінують оповідально-розгорнуті цикли, вкомпоновувались

[1] Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruski malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej // Folia Historiae Atrium.– Kraków, 1965.– T. 2.– S. 47-82; Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст.– К., 1967.– Т. 2.– С. 173-176; Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст. // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.– К., 1983.– С. 23-25; Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie // Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza / Pod redakcją A.S.Labudy i K.Sekomskiej / Dzieje sztuki polskiej.– T. 2.– Cz. 3.– Warszawa, 2004.– S. 155-184; Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст.– К., 1985.– С. 41-42.

[2] Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст.– С. 25.

Вісляцька колегіата. 1397-1400 рр.

поміж нервюр у два-три яруси й займали верхню частину стін. Тематика здебільшого обмежувалась богородичним та пасійним циклами. Незважаючи, на те, що назагал іконографія композицій мала візантійський характер, очевидним є, що розміщення сюжетів відбувалось за програмою, утвердженою католицьким духовенством за згодою короля. Техніка виконання була традиційною по сирому тиньку "а фреско", проте на етапах завершення майстри використовували ретуш темперою.

У Вісліцькій колегіаті фрески розташовані на стінах поміж вікнами та нервюрами монументального презбітерію (18 х 8 х 16 м). До висоти п'ят нервюрних склепінь, що починаються на рівні 10,5 м, були розміщені в три яруси поодинокі постаті та сюжетні композиції, серед яких провідними були цикли, присвячені Богородиці та Христу. Висота стінописних полотен: перший ярус – 3 м; другий – 2,5 м; третій – 2,3 м; четвертий – 2,4 м; п'ятий і шостий з поодинокими постатями – 1,7 м. Вгорі стінописи завершували орнаментальні композиції, вписані у сегменти висотою 1,3 м. Простінки між вікнами шириною 2,45 м; розписані ніші – 1,75 м[3].

У колориті фресок переважає сіро-блакитне тло та теплі цегляно-червоні барви, подекуди у поєднанні із локальними вкрапленнями зелених та білих барв одягу. В орнаментах панують соковиті червоні, сині, зелені та вохристі кольори. Рівень виконання стінописів не однорідний, що свідчить про руку кількох малярів, які працювали під керівництвом головного майстра, очільника малярської артілі. З огляду на наявність кількох манер у виконанні фресок, дослідники по-різному визначають кількісний склад артілі, зокрема, одні вбачають руку шести-семи майстрів із помічниками[4], інші – відмічають виразних чотири манери[5]. Позатим, стилістичні особливості живопису, моделювання форми та архітектурний стафаж, схиляють дослідників до думки, що майстри належали до одного з мистецьких осередків Галичини і, що одним із майстрів міг бути маляр Гайль, постать якого пов'язують із Перемишлем[6]. Інформацію про Гайля-маляра й водночас священика, дізнаємось із грамоти Владислава II Ягайла, виданої в Городку 1426 р. як королівський привілей майстру на парафію церкви Різдва Христового у Перемишлі в нагороду за малярські роботи у Сандомирській, Краківській та Серадській землях[7].

Незважаючи на суттєві втрати малярського шару стінописів, дослідникам на загал вдалось визначити іконографію та порядок розміщення більшості фрескових композицій[8]. Зокрема, на північній стіні зліва направо розміщені сцени: на верхньому ярусі "Благовіщення", "Різдво Христове", "Хрещення Христа"; нижче – "Воскресіння Лазаря"[9], "В'їзд до Єрусалиму", "Тайна вечеря" та "Розп'яття". В апсиді в нижньому ярусі – "Бичування", "Наруга", "Христос перед Каїафою", "Христос перед Пілатом". На південній

[3]Розміри подано за публікацією Григорія Логвина, який провів обміри фресок, досліджуючи їх протягом 1964-1969 рр., див.: Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст...– С. 23.

[4]Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст...– С. 24.

[5]Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie...– S. 173.

[6]Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки...– С. 23; Александрович В.С. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури. Українська культура XIII – першої половини XVII ст.– Т. 2.– К., 2001.– С. 276, 280.

[7]Грушевська М. Причинки до історії руської штуки в давній Польщі // Записки Наукового товариства імені Шевченка.– Т. LI.– Кн. 1.– Львів, 1903.– С. 5-6; Жолтовський П. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV-XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.– К., 1963.– Вип. 7/8.– С. 199; Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст.– С. 176; Жолтовський П.М. Словник художників, що працювали на Україні в XIV-XVIII ст. // Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст.– К., 1983.– С. 123, див. також с. 55.

Детальніший огляд літератури із згадкою про документ див.: Александрович В. Українське малярство XIII-XV ст. / Студії з історії українського мистецтва.– Т. 1.– Львів, 1995.– С. 77-102. У цій же ж праці автор подає публікацію трьох найдавніших копій документа, див. с. 186-194.

[8]Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruski malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej.– S. 47-82; Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст.– С. 23-25; Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie.– S. 172-174.

[9]Сцени "Хрещення Христа" та "Воскресіння Лазаря" були відкриті у 1999 р. під час реставраційних робіт, проведених під керівництвом професора В.Залевського. Детальніше див.: Grotowski P. Dwie nieznane sceny w prezbiterium kolegiaty wiślickiej // Ars graeca. Ars latina. Studia dedykowane Prof. Annie Różyckiej-Bryzek.– Kraków, 2001.– S. 145-154.

Автор висловлює щиру вдячність шановному професору Владиславу Залевському за надану можливість ознайомитись із архівними матеріалами реставраційних робіт, проведених у Вісліцькій колегіаті 1999 р.

Північна стіна презбітерію Вислицької колегіати.

стіні від сходу вгорі – "Введення у храм", "Успіння Богородиці", "Різдво Богородиці"; нижче перша зі сходу – сцена "Зняття з хреста". Інші стінописні євангельські сцени втрачені[10].

Є підстави вважати, що вгорі у склепінні було також зображення Христа Вседержителя в оточенні сил небесних, свідченням чого були залишки напису "Ісус Христос, Син наш", а також фрагменти постатей ангелів, які спостерігали майстри на час відбудови колегіати на поч. XX ст.[11]. Поодинокі фігури представляли пророків, апостолів, святителів, дияконів, монахів, мучеників й інших святих, серед яких уваги заслуговують постаті Костянтина та Олени, а особливо, давньоукраїнських святих Бориса та Гліба. В медальйонах містились півфігури предків Христових[12].

Іконографія та манера написання окремих віслицьких композицій схиляла дослідників шукати паралелі з-посеред розписів середохрестя Софії Київської[13], а також серед Галицько-Волинських мініатюр XIII ст., зокрема, "Бесідах Григорія Богослова" (Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург)[14]. Проте найближчі аналогії віслицьким фрескам дослідники знаходять серед творів галицького іконопису[15]. Властиво художньо-пластичні та іконографічні паралелі поміж фресками віслицької колегіати та галицьким іконописом XIV-XV ст. заслуговують особливої уваги в контексті генези українського середньовічного малярства.

Витонченою манерою писання, гармонійністю кольорових сполучень, продуманістю композиції відзначається, розміщена на верхньому ярусі північної стіни, сцена "Благовіщення". Незважаючи на втрати (втрачений лик архангела Гавриїла) композиція справляє цілісне враження. Умовно картинна площина посередині по вертикалі ритмами та кольоровими плямами архітектурного стафажу ділиться на рівних дві частини. У лівій частині домінує вохриста барва великих площин стафажу та гіматія архангела, у правій панує сіро-синя барва тла, яка поступово вплітається (очевидно, зважаючи на втрати малярського шару, не без допомоги реставраторів) у подрібнені форми архітектурних мас та трактованого цільною плямою хітону Богородиці. Окрім вохри та сіро-синьої барв в композиції виразно звучать темно-вишнева (мафорій Богородиці, хітон Гавриїла) та коричнево-червона (велюм, крила) барви. Коричнево-червону лінію майстер активно використовує в правій частині композиції у прорисовці елементів архітектурного стафажу, а особливо у детальній контурній проробці конструктивних форм вохристого трону Богородиці. Властиво ритми численних коротких ліній прорисовок трону та архітектурного стафажу надають, назагал статичній, композиції певної напруги, возвишеного неспокою. Зображена сцена "Благовіщення" не має прямих іконографічних паралелей у тогочасному сакральному малярстві. Непросто встановити й співзвучні художньо-пластичні риси у моделюванні постатей, оскільки лик архангела втрачений, лик Богородиці трактовано узагальнено й доволі умовно.

Не менш узагальнено, локальними кольоровими плямами, прописано багатофігурну сцену "Різдво Христове", що розгортається далі за "Благовіщенням". У цілому в манері майстра виразно звучать аматорські нотки, окремі постаті пропорційно незбалансовані, пластично не змодельовані. Проте, це не применшує мистецької вартості композиції, яка на відміну від написання окремих постатей, захоплює цільністю, організованістю розміщення ритмічно збалансованих різномасштабних кольорових мас. Композиційно картинна площина поділена на три горизонтальних яруси, кожному з-яких відповідає своє кольо-

[10]Григорій Логвин припускав, що далі за сценою "Зняття з хреста" ймовірно були зображені сцени "Покладення до гробу" та "Воскресіння", див.: Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст...– С. 23.

На сьогодні питання порядку розміщення та з'ясування ймовірних сюжетів, що могли б міститись на місці втрачених сегментів стінопису, ще дискутується. Однією з останніх до цієї проблематики звернулась польська дослідниця Агнежка Гронек, детальніше див.: Gronek A. O wątku ewangeliczym w bizantyńsko-ruskich malowidłach w wiślickiej kolegiacie // Artifex doctus.– T. I.– Kraków, 2007.– S. 179-188.– Il. 1-3.

[11]Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie...– S. 172.

[12]Ibid.– S. 172-173.

[13]Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст...– С. 23; Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie...– S. 173.

[14]Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст...– С. 175; Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст...– С. 24; Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie...– S. 174.

[15]Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст...– С. 24; Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie...– S. 174; Александрович В. Українське малярство XIII-XV ст...– С. 156; Александрович В.С. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво...– С. 280.

Благовіщення.

Різдво Христове.

рове навантаження. Вгорі домінує сіро-синя барва небес; середній ярус, основу якого становить скелиста гора з печерою посередині, акцентовано переливами вохристо-золотистої барви; нижній ярус акцентовано червоною вохрою. Сюжетно-композиційний центр композиції практично співпадає із геометричним і акцентований мотивом печери, символіка якої співзвучна з ідеєю плодовитості та животворної сили землі, це місце народження як лоно землі[16]. На тлі сіро-синього забарвлення печери, праворуч головою, на білому ложі лежить Богородиця із сповитим Дитям у яслах. Над Дитям видніються голови вола та осла.

Назагал стінописна композиція відтворює найповніший, сформований на час XI ст., варіант розкриття теми Різдва Христового з максимальною кількістю традиційно зображуваних персонажів. Зліва до Богородиці підходять троє волхвів, вгорі над ними три ангели, які оповіщають про чудо, що сталося. Праворуч – задивлений у небо пастух, якому благовістить ангел. Внизу зліва сидить зажурений Йосип, навпроти нього, одягнений у біле, опертий на палицю, пастух. Внизу праворуч – дві жінки купають Немовля: це старша за віком повитуха та молода дівчина Соломія. За іконографічним розкриттям теми та підбором персонажів найближчі аналогії з-посеред українських творів знаходимо у одному із трьох зображених варіантів Різдва Христового у Київському Псалтирі (1397 р.)[17] та клеймі "Різдво Христове" на галицькій іконі поч. XV ст. кола майстра з Ванівки "Знайдення та воздвиження Чесного Хреста" (Національний музей у Львові), що походить із церкви Воздвиження Чесного Хреста в селі Здвижень біля Ліська (тепер Польща)[18].

Нижче під сценою "Різдво Христове" фрагментарно збереглась сцена "Тайна вечеря". Суттєві втрати малярського шару разом із тиньком у лівому верхньому та лівому нижньому кутках композиції припали на постать Христа (втрачена верхня частина голови та ноги до колін). Втім, незважаючи на втрати, композиція добре прочитується. Іконографія маючи деякі особливості, назагал, відповідає утвердженій у візантійському мистецтві схемі, де сцена ритуальної тайної пасхальної вечері представлялась в інтер'єрі, коли за столом поряд із Христом сидять дванадцять апостолів. На вісліцькій фресці, на тлі, розміщених вгорі по краях композиції, стилізованих обрисів будівель, об'єднаних темно-червоним велюром, апостоли двома групами сидять навпроти за прямокутним столом. Христос та Іуда розміщені з торців стола навпроти один одного. Фрескове полотно характеризує добре продумана побудова мізансцен. Особливо вправно мовою жестів та кольорових плям на протиставленні художник вирішує безслівний діалог між Ісусом та Іудою. Впевнений, виразно акцентований жест, дещо припіднятої вгору правиці Христа, не лише освячує, розміщені поряд дискос та чашу з вином, а й немов вказує на спокушеного сатаною зрадника. Жест витягнутої до переду низспадаючої правиці, схиленого над столом Іуди, що тягнеться до чаші, в'ялий і невпевнений. На протиставленні побудовані й кольори шат двох персонажів: у Христа біло-голубий гіматій і пурпуровий хітон, відповідно благословляюча правиця підсилена тріумфуючим пурпуром рукава; в Іуди гіматій пурпуровий, а широкий звисаючий рукав хітону білий.

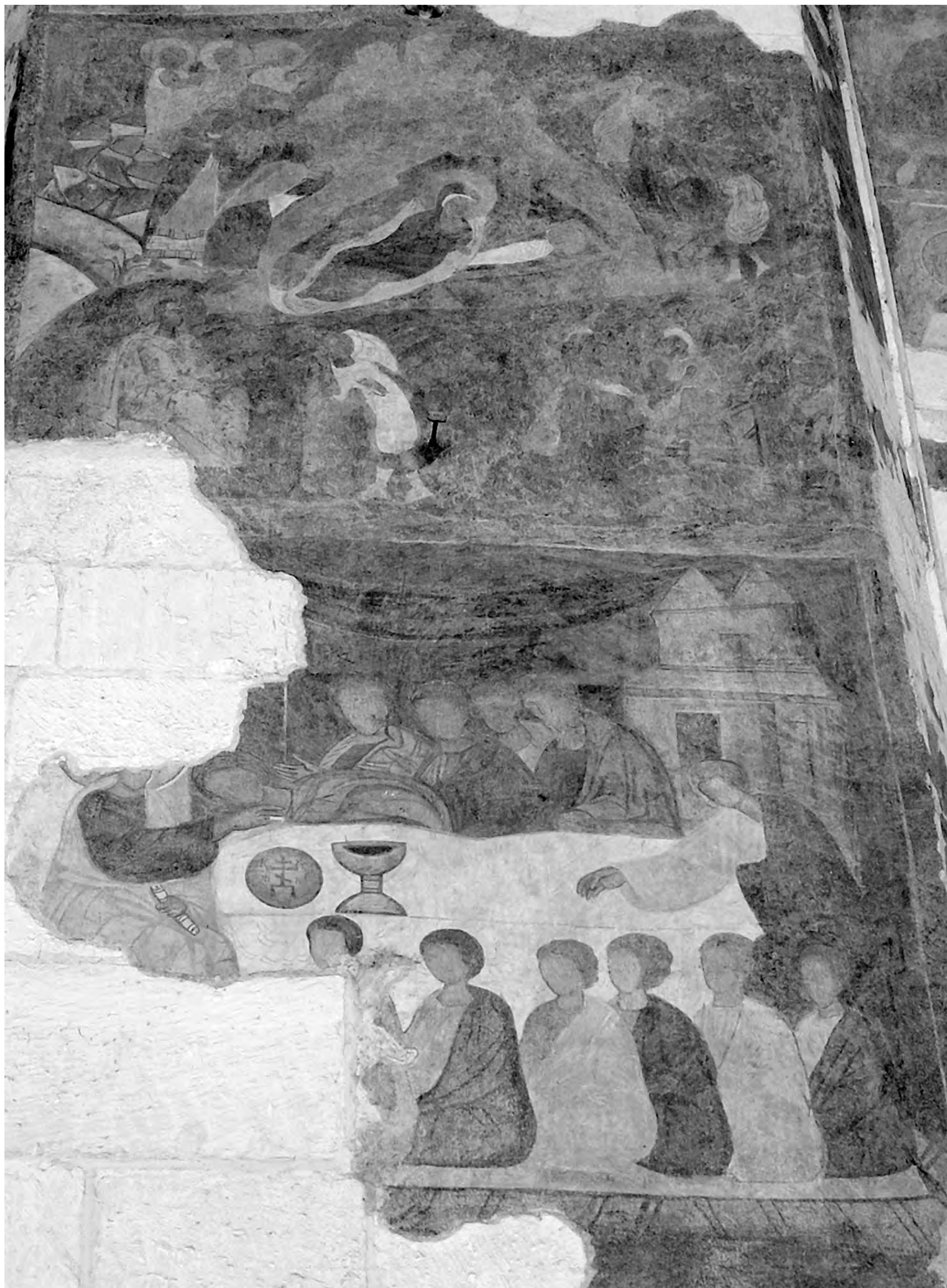
Ритмічності, певної динаміки, збудованій уявними п'ятьма горизонтальними рядами (вгорі горизонталь велюму; далі – ряд апостолів; посередині уявний ряд – Христос, стіл, Іуда; тоді – ряд півпостатей ще однієї групи сидячих апостолів; і понизу – горизонталь широкої лави), композиції додають схилена до Христа постать молодого Івана Богослова та скеровані у бік Учителя жести та лики апостолів. Сюжетно-композиційний центр композиції зміщений у ділянку благословляючої правиці Спасителя, і, зокрема, акцентований кругом дискоса, на золотистій поверхні якого зображено семиконечний православний хрест, із косим нижнім раменом, і монограми: вгорі – IC XC, нижче – NIKA. Зображення православного хреста у презбітерії католицького костелу не лише підтверджує участь українських малярів у оздобленні храму а й засвідчує певне толерантне ставлення замовників до релігійних вподобань виконавців фресок.

Прямі аналоги композиційної побудови вісліцької "Тайної вечері" з-посеред відомих тогочасних українських та візантійських сакральних творів наразі невідомі. У найдавнішій в українському

[16]Крвавич Д. Різдво Христове // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону.– Львів, 2000.– С. 190.

[17]Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри.– Москва, 1978.– Ил. 3 зв.

[18]Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст.– Львів, 2005.– С. 205-207.– Іл. 242.



Різдво Христове, Тайна вечеря. Північна стіна презбітерію Вислицької колегіати.

мистецтві фресковій композиції XIII-XIV ст. Горянської ротонди на Закарпатті відтворений навіяний проторенесансною течією проіталійський варіант. Зокрема, апостоли зображені за столом фронтально в ряд із Христом у центрі, перед яким напівприліг молодий Іван[19]. Посередині, півциркульної форми, столу, з прихиленим на праве рамено Іваном, Христос зображений на фресці каплиці Св. Трійці в Любліні[20]. Дещо наближений варіант провізантійської схеми трактування Тайної вечері зображений у клеймі унікальної української ікони поч. XV ст. “Страсті Христові” (Національний музей у Львові) з села Здвижень[21]. На цій іконі Ісус теж сидить з лівого боку біля столу, проте стіл овальний, а Юда, що тягнеться до великої миски з рибою, зміщений до геометричного центру композиції.

Із певними втратами збереглась сцена “В’їзд до Єрусалиму” (втрачена значна частина малярського шару разом із тиньком у лівій нижній частині стінопису), розміщена на північній стіні під сценою “Благовіщення”. Тема в’їзду Господнього до Єрусалиму була широко представлена в давньоукраїнському стінописному храмовому мистецтві, проте жодна із цих композицій не вціліла. Найдавніший варіант маємо серед мініатюр Київського Псалтиря 1397 р.[22]. В мініатюрі Псалтиря представлений лаконічний, за кількістю осіб зведений до мінімуму, варіант розкриття теми. Близьким в часі до віслицької фрески є “В’їзд до Єрусалиму”, відтворений Майстром із Ванівки в одному із клейм ікони “Знайдення та Воздвиження Чесного Хреста” з села Здвижень[23], проте за стилістикою, схемою компонування та кількісним підбором обидві композиції суттєво різняться між собою. Іконографічні відміни спостерігаємо також поміж фресками віслицькою та замкової каплиці Святої Трійці в Любліні, виконаної українськими малярами 1418 р. під керівництвом майстра Андрія[24]. Відтак, будучи обізнаним із іконографією “В’їзду до Єрусалиму”, майстер віслицького стінопису представив свій варіант компонування відомого сюжету, наслідком чого є певний відбір представлених персонажів та їх розміщення. Назагал, відчутно позбавленій просторовості, одноплановій композиції притаманне дещо аплікативне, узагальнене трактування постатей та стафажу.

На північній стіні презбітерію костелу у Віслиці важливе місце, особливо в контексті католицького сакрального мистецтва, займала композиція “Розп’яття”. На сьогодні від композиції зберігся лише фрагмент із поясним зображенням розіп’ятого на хресті Христа. Уявити повний варіант композиції наразі важко, найочевидніше це був варіант із пристоячими Богородицею та Іваном Богословом, проте у іконописі того часу в циклах страстей подавалась розгорнута сцена із розбійниками, солдатами та пристоячими. Саме такий розширений варіант відтворений на фресці замкової каплиці Св. Трійці в Любліні[25], а також на значно давнішій фресці правого рамена трансепта Софії Київської[26]. Збережені обриси завершення німба під лівицею Христа можуть свідчити, що німб найімовірніше належав пристоячому Івану Богослову або ж одному з ангелів, яких інколи зображали під раменами хреста, як скажімо на візантійській іконі епохи Палеологів “Розп’яття з євангельськими подіями” з монастиря св. Катерини на Синаї[27].

Характер постави фрагменту півпостаті Ісуса, назагал, вкладається у поширену в тогочасному мистецтві S-подібну схему вигину аскетичного тіла Спасителя. Характерним є й уклад схиленої на праве плече голови та розміщення двох пасом волосся на лівому рамені. Подібно трактовано

[19]Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст...– С. 160.– Іл. 106.

[20]Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV - першої половини XVII ст...– Іл. 115; Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubielskiego.– Lublin, 2000.– S. 71-73.– Il. 56.

[21]Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.– К., 1976.– Табл. XLI; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст...– С. 208, 209.– Іл. 244, 245.

[22]Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри...– Ил. на с. 9.

[23]Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис...– Табл. XL; Свєнціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII ст. у музейних колекціях Львова.– Львів, 1990.– Іл. 15.

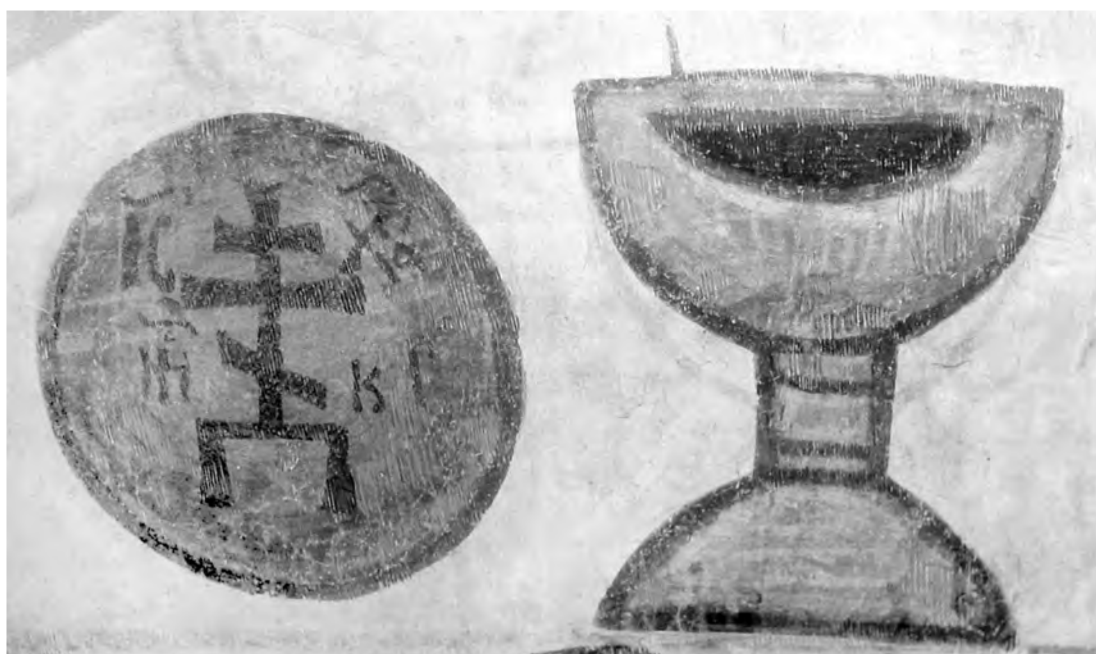
[24]Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruski malowidła ścienne w kaplicy zamku Lubelskiego.– Warszawa, 1983.– Il. 70; Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubielskiego...– S. 68, 69.– Il. 50.

[25]Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubielskiego...– S. 88.– Il. 69.

[26]Софія Київська. Альбом / Авт.-упорядник Г.Н.Логвин.– К., 1971.– Іл. 109.

[27]Sotiriou G. et M. Icónes du mont Sinaj.– T. premier.– Athenes, 1956.– № 205.

Тайна вечеря.



Дискос та чаша. Фрагмент сцени Тайна вечеря.

постать Христа на мініатюрах Київського Псалтиря 1397 р.: перша із варіантом Розп’яття, де показано момент напоєння Розіп’ятого Ісуса оцтом (один із зображених посіпак тримає посудину з оцтом, інший простягає до уст Сина Божого вмочену в оцті губку)[28]; друга із трьохфігурним варіантом цього сюжету (Розіп’ятий Христос та пристоячі Марія й Іван Богослов)[29]. Серед іконописних українських творів аналоги знаходимо у вирішенні постаті Христа на іконі XV ст. “Розп’яття” (Історичний музей у Сяноку) з с. Рихвальд (тепер Овчари) біля Горлиць на Лемківщині[30], іконі XV ст. “Розп’яття” з с. Воля Кривецька (Регіональний музей Перемишльської землі, м. Перемишль, Польща)[31], середнику ікони XV ст. “Страсті Христові” з с. Трушевичі (Національний музей у Львові)[32], клеймі ікони поч. XV ст. кола майстра з Ванівки “Знайдення та Воздвиження Чесного Хреста” (Національний музей у Львові)[33]. Аналогічно постать Розіп’ятого Христа трактовано також у композиції “Розп’яття”, намальованій на середохресті виносного хреста першої пол. XV ст. з села Городиська біля Добромиля (Музей народної архітектури та побуту у Львові)[34]. Проте, найближчою аналогією до збереженої верхньої частини постаті Розіп’ятого Христа на вісліцькій фресці є Христос на середнику з багатофігурною сценою “Розп’яття”, намальованої Майстром з Ванівки ікони поч. XV ст. “Страсті Христові” зі Здвижня[35]. Близькими є характер трактування схиленої голови, обриси розміщення рук, пластика грудної клітки, а особливо, вигин та рисунок мигдалеподібного підкреслено виразного вирішення напруженого живота напівмертвого Ісуса. В обох намальованих за візантійськими канонічними правилами зображеннях Розіп’ятого Христа помітно проступають готичні риси, що відчутно зближують ці твори з тогочасною західноєвропейською культурою.

Пасійний цикл продовжується в апсиді колегіати й, очевидно, належить одному майстру, у манері якого теж помітні певні готичні риси. Зокрема, ним створені сцени “Бичування”, “Наруга”, “Христос перед Каїафою” та “Христос перед Пілатом”.

До кращих за рівнем написання відносять сцену “Успіння”, виконавцем якої вважають головного майстра артілі, яким як зазначалось міг бути Гайль. Композиції властивий лаконічний і виразний колорит. Рисунок сміливий і впевнений. Майстер любить своєрідні видовжені овали облич із великими носами й очима. Лики промодельовані широким пензлем темно-коричневими мазками в тінях та енергійними пробілами у висвітлених місцях. Основний тон – густий зеленавий санкир, зеленуватий відтінок властивий і півтонам. Очі, ніс, брови майстер окреслює коричнево-червоною або червоно-чорною лініями. Саме в манері написання “Успіння” професор Григорій Логвин помітив виразний зв’язок із фресковим мистецтвом Києва XII ст. Проте, найбільш близькі стилістичні аналогії шукав серед творів галицького іконопису, і, зокрема, вказував на твори: ікони XV ст. “Різдво Богородиці”, “Зішестя в ад”, “Стрітення” з Жогатина, ікону “Моління” зі Стариськ, ікони “Спаса” із Явори та Милика (усі в колекції Національного музею у Львові)[36]. Безпосередньо для лику Христа з “Успіння”[37] дослідник віднайшов давніші аналогії з-посеред галицько-волинських мініатюр, і, зокрема, у Христа на ви-

[28]Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри...– Ил. на с. 92 “б”; Крвавич Д. Розп’яття // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону...– С. 340, 342.– Іл. на с. 342.

[29]Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри.– Ил. на с. 101.

[30]Крвавич Д. Розп’яття // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону...– Іл. на с. 343 Ikony (Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich).– Olszanica: Wydawnictwo BOSZ s. c., 2001.– Il. na s. 78; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст...– Іл. 226, 475.

[31]Ikony w muzeach Województwa Rzeszowskiego / Muzeum okręgowe w Rzeszowie. Katalog.– Rzeszów, 1968.– № 1.– Il. I; Kiwała B., Burzyńska J. Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu.– Kraków, 1981.– № 2.– Il. II; Kłosińska J. Icónes de Pologne.– Varsovie, 1987.– Tabl. 31;

[32]Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст...– Іл. 267.

[33]Свєнціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII ст...– Іл. 15; Овсійчук В.А. Українське малярство XIV-XVIII ст. Проблеми кольору.– Львів, 1996.– Іл. на с. 183.

[34]Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст...– Іл. 273, 274.

[35]Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис...– Табл. XLI; Овсійчук В.А. Українське малярство X-XVIII ст...– Іл. на с. 198; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст...– Іл. 244, 268.

[36]Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв’язки XIV-XV ст...– С. 24.

[37]Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої пол. XVII ст...– Іл. 119.

В'їзд до Єрусалиму.

Христос. Фрагмент сцени В'їзд до Єрусалиму.

Розп'яття. Північна стіна презбітерію Вислицької колегіати.

Зняття з хреста.

хідній мініатюрі в "Бесідах Григорія Богослова", а також у Христа на мініатюрі з "Хроніки Амартола", написаній і оздобленій (до 152 арк.) у Києві між 1285-1294 рр.[38].

Іконографія "Успіння" відповідає усталеній у візантійському мистецтві схемі. У центрі композиції горизонтально встановлене ложе, на якому ліворуч головою лежить Богородиця. Ложе вкрите білим покривалом орнаментованим інтенсивною червоно-коричневою барвою. Голова Богородиці спочиває на червоно-коричневій подушці, такого ж кольору тканина прикриває широку боковину ложа. Ложе оточене двома групами апостолів. Другою центральною постаттю композиції є Ісус Христос, який стоїть фронтально за ложем і тримає на лівій руці сповите немовля, яке уособлює душу Богородиці.

У багатьох відомих взірцях іконографії "Успіння" постать Христа помітно виділялась не лише ореолом мандорли а й дещо зміщувалась догори, знаходячись щонайменше наголову вище від інших персонажів. У віслицькій композиції постать Христа розміщенням не виділяється з-поміж інших персонажів, лише синява мандорли, частково виокремлює Ісуса. Характерно й те, що елементи архітектурного стафажу своїми скромними масами теж практично вплетені в загальну групу персонажів.

Особливістю іконографічного варіанту віслицького "Успіння" є й те, що перед ложем Богородиці відсутня сцена із єврейським жерцем Афонієм та ангелом, яка з часом стане неодмінним атрибутом сцен Успіння. З апокрифічного оповідання відомо, що Афоній під час похорону намагався перевернути ложе з тілом Богородиці. Архангел Михаїл, який з'явився з небес і мечем відрубав долоні жерця, що миттєво приросли до ложа. Зрозумівши причину чуда Афоній попросив пощади в Богородиці, і долоні знову приросли до його рук. Вважається, що вперше цей мотив застосували у XIV ст. у церкві св. Теодора у Містрі[39]. Зокрема, цей мотив також ще відсутній на близькій у часі до віслицької фрески галицькій іконі XIV ст. "Успіння Пресвятої Богородиці" з Жукотина біля Турки (Історичний музей у Сяноку, Польща)[40], та сцені "Успіння Пресвятої Богородиці" Феофана Грека, намальованій на зворотньому боці ікони Донської Богоматері (1392 р., Третьяковська галерея, Москва)[41].

Прямих аналогів варіанту іконографії віслицького "Успіння" немає, це свідчить про особливості творчих уподобань та пошуків майстра, його вміння переосмислювати усталену іконографію й водночас не порушувати усталених тогочасних канонічних приписів.

За стильовими особливостями до сцени "Успіння" дещо близькою за написанням є фреска "Різдво Богородиці". Окрім того у двох композиціях практично повторюється характер орнаментації інтенсивною червоно-коричневою барвою покривала. Проте в більшій мірі, особливо за характером графічного трактування стафажу та конструктивною проробкою ложа св. Анни, сцена "Різдво Богородиці" відповідає манері майстра "Благовіщення". Сцена "Різдва Богородиці", як і сцена "Благовіщення" вражають лаконічністю вислову, цільністю, добрим компонуванням, у якому важливу акцентуючу роль відіграє умовна архітектура, що вдало підкреслює досконале прочитання мізансцен. У сцені "Різдва Богородиці" зміст добре узгоджується із колоритом: білий та золотистий поряд із червоним кольором визначають урочисту святковість події. Урочистого настрою композиції додають також ритмічні силуети двох башт, об'єднаних червоним велюмом, які своїми чіткими формами фланкують всю сцену, а також силуети чотирьох струнких жіночих постатей біля породіллі, ну і звичайно ритми графіки геометрично трактованої дахівки й рослинний набивний рапорт розкішного покривала на ліжку. Майстру композиції, як влучно підмітив Г.Н.Логвин, "властива енергійна мужня манера. Постаті в розписах виразні та кремезні, "виліплені" простими малярськими засобами"[42].

Іконографія сцени, в основному, відповідає усталеним взірцям, проте прямих аналогій немає. Найдавніший взірець "Різдва Богородиці" в українському малярстві відтворений на фресці

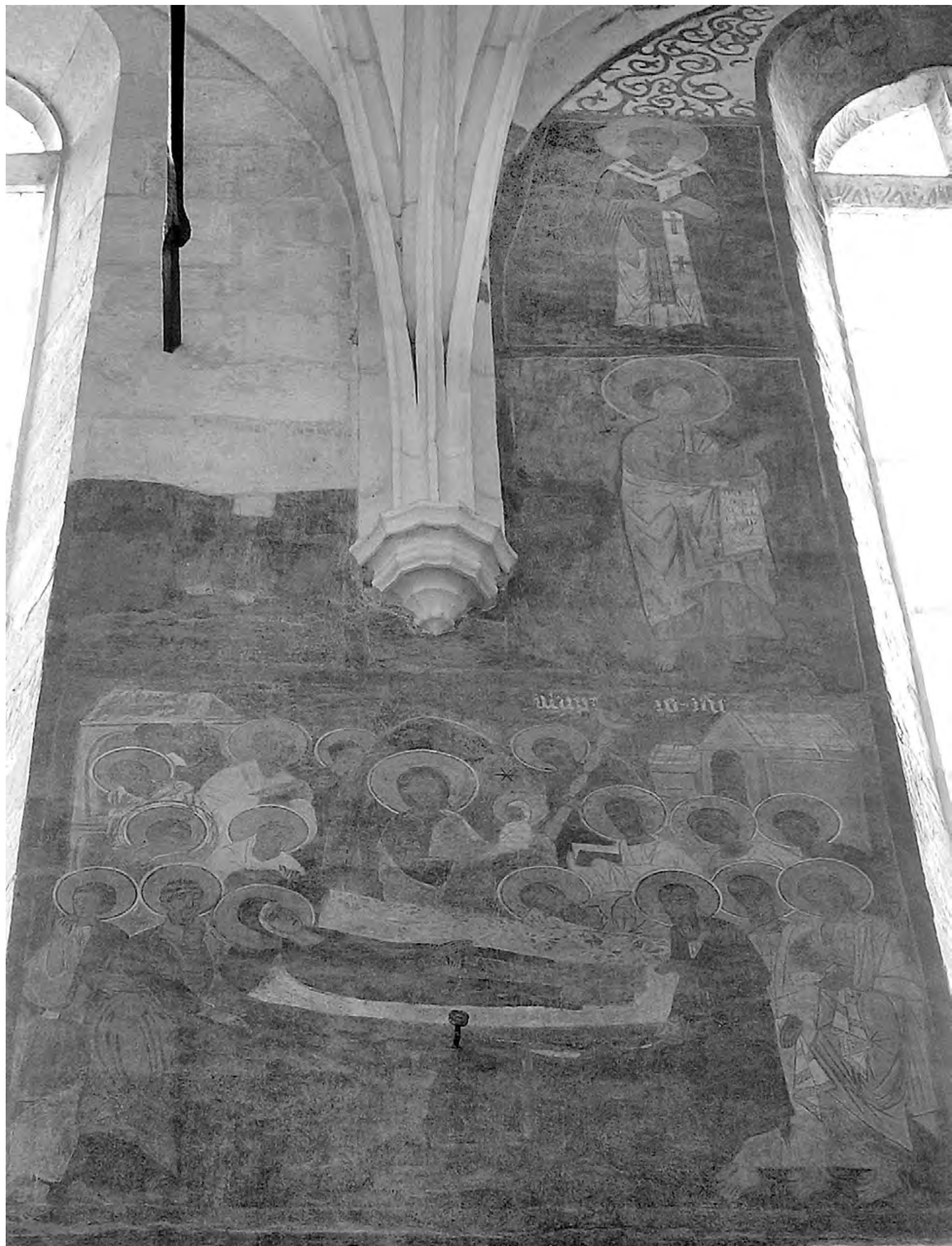
[38]Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст...– С. 24.

[39]Крвавич Д. Успіння Богородиці // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону...– С. 249.

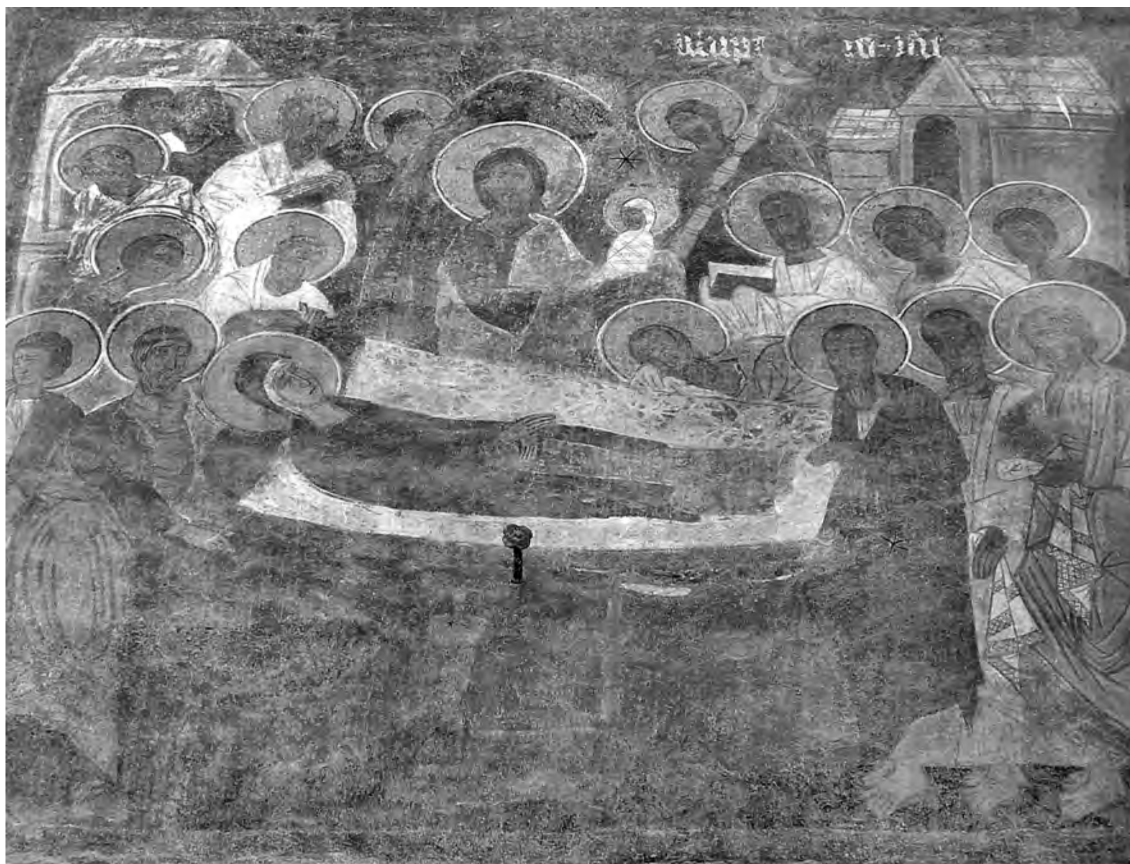
[40]Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich...– Warszawa, 1991.– Il. 6-7.

[41]Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. Государственная Третьяковская галерея. Опыт историко-художественной классификации.– Москва, 1963.– Т. 1.– № 216.– Ил. 175.

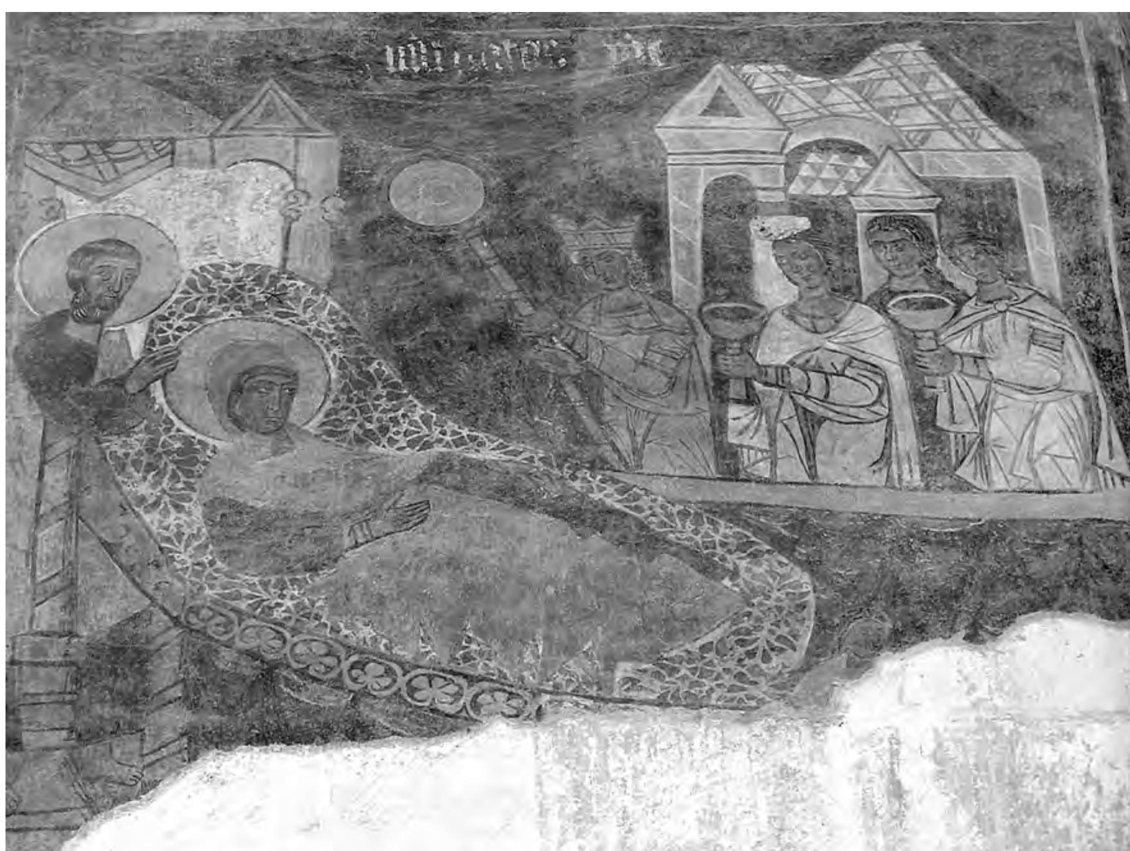
[42]Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст...– С. 173.



Південна стіна презбітерію Вислицької колегіати.



Успіння Богородиці.



Різдво Богородиці.

XII ст. у вівтарній частині Якима й Анни Софії Київської[43]. Рідкісним на віслицькій фресці є зображення у підголів'я ложа постаті святого Якима, який ніжно простягає правицю до голови Анни. Здебільшого Яким момент Різдва Богородиці споглядав із віддалі. Скажімо, у відомій іконі поч. XV ст. "Різдво Пресвятої Богородиці" з Ванівки (Національний музей у Львові), Яким утаємничено спостерігає з вікна горниці верхнього поверху будівлі, розміщеної у правій верхній частині композиції[44].

Христос з душею Богородиці. Фрагмент сцени Успіння Богородиці.

Серед збережених сцен віслицької колегіати неможливо не згадати стінописну композицію "Зняття з хреста". В "Знятті з хреста" майстер досягає трагічного настрою вмілим розподілом постатей та контрастом кольорів – великих площин густого червоного (хрест, плащі-мафорії трьох жіночих постатей) та світлих – білого, жовтого, золотистого (одяг, оголене тіло Христа). Творчій манері майстра властиві стильові риси готичного малярства, особливо це помітно у підборі кольорових зіставлень а також на обрисах тендітних, видовжених постатей персонажів. Вражає пластика вигину, виснаженого тортурами, тендітного тіла Христа.

Майстер вміло, розставляє психологічні акценти в композиції. Складається враження, що він неухильно слідує розписаній у візантійському іконописному підручнику іконографічній схемі. Зокрема, іконографія цього сюжету в підручнику розписана в розділі "Гори": "І хрест є у землю вкопаний, і Йосиф[45] стоїть зверху на драбині і тримає Христа за поперек, охоплюючи і опускає Його до низу, і Святійший Никодим стоїть знизу, приймає Його у свої руки і цілує Його в обличчя, і позаду Богоматір, і мироносиці, і Марія Магдалина тримає Його ліву руку і цілує її; і за Йосифом стоїть Іван Богослов і цілує Його праву руку. І Никодим бере, трохи нахилившись, за допомогою кліщів один цвях із Його стіп, а поряд стоїть кошик. І під хрестом череп Адама"[46]. Схема майже повністю витримана за винятком – замість Никодима стоїть Богородиця, і саме Вона цілує свого сина в обличчя. В українському тогочасному мистецтві ближчих аналогій створеній у Віслиці композиції не знаходимо, найближчою, проте суттєво відмінною за стильовими рисами, є сцена "Зняття з Христа" на візантійській іконі кін. XIII ст. (збірка А.Стоклє в Брюсселі)[47].

Створені протягом 1397-1400 рр. українськими художниками унікальні стінописи Віслицької колегіати відображають особливості початкової фази формування на теренах Східної Європи нової малярської традиції, що увібрала в себе синкретичні риси готизуючого західноєвропейського та східнохристиянського українсько-візантійського мистецтва. На ґрунті віслицьких стінописів спостерігаємо не лише певну трансформацію усталених іконографічних схем а й певний відхід від усталених візантійських стильових варіацій. Саме у той період західноукраїнське станкове іконописне й, особливо, монументальне малярство частково вивільнилося від візантійського впливу і шукало власну пластичну мову, прояви якої спостерігатимемо також у фресках каплиці Святої Трійці в Люблінському замку, кафедрального костьолу у Сандомирі.

Всі світлини В.Жишковича.

[43] Софія Київська...– Іл. 156.

[44] Свєнціцька В.І. Живопис XIV-XVI ст. // Історія українського мистецтва. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст.– 1967.– Т. 2.– Іл. 155; Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст.– К., 1985.– Іл. на с. 61.

[45] З Ариматеї.

[46] Цитовано за: Крвавич Д. Зняття з хреста // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону...– С. 349.

[47] Лазарев В.Н. История византийской живописи.– Т. 1.– Москва, 1948.– Табл. XLII.

Статті

Назар КОЗАК

"ВІЗАНТІЯ ПІСЛЯ ВІЗАНТІЇ" В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ

Nazar KOZAK. "Byzantium After Byzantium" in the Monumental Painting of Ukraine.

Сторінки історії українського монументального малярства наповнені нерівномірно. Ця історія нагадує пунктирну лінію, причому деякі штрихи цього пунктиру часто ледь помітні. Київські ансамблі княжої доби (XI-XII ст.) та епохи бароко (XVIII ст.), стінописи дерев'яних церков (XVII – поч. XX ст.), модерні розписи (поч. XX ст.) – належать до широковідомих явищ, краще опрацьованих. Поміж цих явищ розпростерлись значні хронологічні лакуни, ліквідація яких є необхідною умовою якісного осмислення національної мистецької спадщини. Серед таких лакун – пост-візантійський монументальний живопис[1].

Термін пост-візантійський уживають щодо історії та культури країн православного ареалу в період після турецького завоювання Константинополя (1453 р.). Цей термін, поширений у світовій історіографії, порівняно рідко використовується у вітчизняній. Падіння Константинополя не розглядається в академічних узагальнюючих виданнях з історії українського мистецтва і культури як значима подія для історичного розвитку українських земель. А втім, політична загибель візантійської держави відкрила новий шлях для розвитку культури в країнах православного ареалу, до якого в той період належала Україна (Русь). Точніше не один шлях, а шляхи, адже після 1453 р. дедалі відчутнішою стає "регіоналізація" як церковного так і культурного життя. Зв'язки зберігаються й не лише слабнуть, проте їхнє зміцнення фрагментарне і нетривке, відцентрові сили переважають.

Хто фінансував пост-візантійське монументальне малярство на українських теренах?

Свідчення джерел дають підстави стверджувати, що соціальна структура патронату не була однорідною. Як і в середньовічний період важлива роль належала князям, хоча даних збереглось порівняно менше. Найвідоміший приклад це втрачений стінопис в Успенській церкві Печерського монастиря у Києві (1470), що його виконання фінансував великий князь київський Симеон Олелькович[2]. Фінансування могли здійснювати також володарі сусідніх держав. Так, молдавський воєвода Олександр Лопушанина (Лепушано) у листі від 22 квітня 1565 р. висловлював намір оплатити працю майстрів, які мали розписувати Успенську церкву у Львові[3]. Окрім представників світської влади кошти могли надавати і церковні ієрархи: наприклад втрачені ансамблі стінопису в церкві св. Йоана в Перемишлі (1543) та церкви Спаського монастиря (1547) фінансував перемиський єпископ Арсеній[4], стінопис у церкві Спаса на Берестовім – митрополит Петро Могила (1644).

Якщо патронат представників політичної еліти був явищем типовим для середньовіччя, то патронат церковних ієрархів став характерною рисою саме для пост-візантійської епохи. Це свідчило про зростання соціального значення ролі церковних ієрархів. Слід, втім також пам'ятати, що у XV-XVI ст. єпископи київської митрополії були переважно вихідцями зі шляхетських родів, політична та економічна потуга яких була вирішальним критерієм для здобуття церковних посад[5]. "Власник" посади єпископа, практично володів повнотою влади над православним населенням своєї єпархії. Церковні посади відтак фак-

[1] Загальний огляд матеріалу див.: Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV - першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва.– К., 1967.– Т. 2.– С. 177-187, 206-207; Александрович В. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури.– К., 2001.– Т. 2.– С. 427-429, 654-656.

[2] [Болховитинов Е.] Описание Киево-Печерской Лавры: С присовокуплением различных граммат и выписок, объясняющих оное, также планов Лавры и обеих пещер.– К., 1826.– С. 28; Петров П.И. Историко-топографические очерки древнего Киева.– К., 1897.– С. 58.

[3] Козак Н. Втрачені ансамблі галицького пост-візантійського монументального малярства XVI ст. // Українська культура: з нових досліджень. Збірник наукових статей на пошану Степана Петровича Павлюка з нагоди його 60-ліття.– Львів, 2007.– С. 601, 603.

[4] Там само.– С. 599-600.

[5] Чистович И. Очеркъ истории Западно-русской церкви.– СПб., 1882.– Ч. 1.– С. 203-206.

тично були політичними посадами. Тому, говорячи про патронат церковних ієрархів над церковним мистецтвом слід розуміти, що мова йде фактично про представників політичної еліти, лише убраних в архієрейські ризи.

Найдавнішим пост-візантійський ансамбль стінопису в Україні зберігся у нартексі церкви Вознесіння Господнього в смт. Лужани поблизу Чернівців. На стіні нартекса церкви уміщено ктиторський портрет з фундаційною інскрипцією, яка називає ктитором храму боярина Федора. Згідно з документальними даними Федір придбав Лужани 1453 р., відповідно будівництво храму та виконання його стінопису в історіографії традиційно датується на період після 1453 р.[6]. Проте в світлі нових даних це датування слід уточнити. Підчас реставраційних робіт, які у 1994-2008 рр. проводили спеціалісти інституту "Укрзахідпроектреставрація" було розкрито стінопис у наві та апсиді, стилістично відмінний від стінопису в нартексі. Окрім того, в нижньому ярусі біля північного краю західної стіни нави виявлено частину іншого ктиторського портрету – фрагменти голів двох жінок в намітках без німбів. На думку О.Садової церква існувала ще до того як село викупив боярин Федір, а стінопис в наві та апсиді слід датувати XIV ст.[7]. Згідно з цією версією після 1453 р. було виконано стінопис лише нартексу. Й.Штефанеску, який вивчав стінопис Лужан на поч. XX ст. (не відрізняючи хронологічних етапів його виконання), вважав цей ансамбль найранішою збереженою пам'яткою монументального малярства т. зв. молдавської школи, розквіт якої припав на кін. XV – серед. XVI ст.[8].

В період правління Стефана Великого (1457-1504) та Петра Рареша (1527-1538, 1541-1546) Молдавське князівство було важливим осередком розвитку пост-візантійського монументального малярства[9]. Щедрий патронат його володарів приваблював майстрів з довколишніх країв. Участь грецьких художників підтверджена документально[10], проте питання про художників руського (українського) походження не ставилось в історіографії. Слід при цьому взяти до уваги, що Молдавське князівство (територія якого розподілена між сучасними Румунією та Україною) було поліетнічним. За двома основними етнічними групами цей регіон мав ще іншу історичну назву – Русо-Валахія[11]. Усі молдавські ансамблі пост-візантійського монументального малярства підписані кирилицею, а мова цих інскрипцій, як і в офіційних документах молдавських господарів XV-XVII ст. це український (південно-руський) варіант церковно-слов'янської мови[12].

Той факт, що питання праці українських митців на території Молдавського князівства в другій пол. XV-XVI ст. не ставилося в історіографії, виглядає дивно також з огляду на те, що участь цих майстрів в оздоблені католицьких храмів Польщі в XV ст. вважається безсумнівною[13]. Останній з цих ансамблів – стінопис каплиці Святого Хреста на Вавелі у Кракові[14]. Збережена інскрипція подає точну дату завершення робіт – 1470 р. У цей період найближчим до Кракова центром пра-

[6] Ştefănescu I.D. L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siécle.– Paris, 1928.– С. 90-91; Логвин Г.Н. Украина и Молдавия.– Москва, 1982.– С. 387; Kruk M.P. Cerkiew w Łużanach // Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicżę urodzin, I. / red. W.Bałus, W.Walanus, M.Walczak.– Kraków, 2007.– S. 189-208.

[7] Садова О., Скрентович Я., Рішняк О. Дослідження стінопису західної стіни нави церкви Вознесіння Господнього в Лужанах // Вісник Інституту "Укразахідпроектреставрація".– 2007.– Вип. 17.– С. 75-85.

[8] Ştefănescu I.D. L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie...– S. 90-91.

[9] З новіших досліджень за темою див.: Fabritius R. Aułenmalerei und Liturgie. Die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen.– Düsseldorf, 1999; Vasiliu A. Moldauklöster 14-16. Jahrhundert.– München, 1999; Ciobanu C. Sursele literare ale programelor iconografice din pictura murală medievală Moldavă.– Chişinău, 2005; Kocój E. Świątynie. Postacie. Ikony. Malowane cerkwie i monastyry Bukowiny Południowej.– Kraków, 2006.

[10] Δεληγιαννης Δ. Ρουμανια: Ελληνισμός, τεχνη, ορθοδοζια.– Αθηνα, 1995.– Σ. 136-141.

[11] Голубинский Е. Краткий очеркъ истории православных церквей болгарской, сербской и румынской или молдововалашской.– Москва, 1871.– С. 331.

[12] Українські грамоти XV ст. / Підгот. тексту, вступ. стаття і комент. В.М.Русанівського.– К., 1965.– С. 18-21.

[13] Грушевська М. Причинки до історії руської штуки в давній Польщі (етнографічній) // ЗНТШ.– 1903.– Т. LI.– С. 1-11 (в розділі Наукова хроніка); Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст. // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: Дожовтневий період.– К., 1983.– С. 22-31; Порівн.: Różycka Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w Polsce wczesnojagiellońskiej: problem przystosowań na gruncie kultury łacińskiej // Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa.– Т. 2.– Przemyśl, 1994.– S. 307-326.

[14] Różycka Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu // Studia do dziejów Wawelu.– Kraków, 1968.– Т. 3.– S. 175-293.

Лужани, церква Вознесіння Господнього, стінопис нартекса, після 1453 р.

Лаврів, церква св. Онуфрія, Акафіст Богородиці (строфа 18-та “Спасти хотя мір”), 1540-ві роки.

вославного мистецтва був Перемишль. Відомо більше десятка імен художників, які працювали в цьому місті у XV-XVI ст.[15]. Примітно, що Перемишль розташований на півдорозі між Краковом та Лужанами. І саме з території Перемисько-Самбірської єпархії походить найбільше інформації щодо існування ансамблів пост-візантійського стінопису. Врешті два таких ансамблі на колишній території цієї єпархії, сьогодні розділеною між Польщею та Україною, збереглися. Перший із них розташований на польській стороні в Посаді Риботицькій[16], а другий в с. Лаврів Старосамбірського р-ну Львівської обл.

Монастир у Лаврові належить до найдавніших і найуславленіших чернечих обителей в Галичині. Його головний храм – церква св. Онуфрія – це перебудований триконх. Його інтер'єр фактично є анфіладою п'яти структурно відмежованих просторів, функціональне призначення яких (за винятком апсиди) змінювалось у зв'язку з перебудовами[17]. Стінопис виявлено в сучасному західному крилі нави, яке до перебудов XVII-XX ст. було нартексом. На основі непрямих доказів стінопис датується 1540-ми роками[18]. Стінопис зберігся на трьох стінах (південній, західній і північній) у чотирьох регістрах. Фотографії 1964 р.[19] та 1982 р.[20], на яких зафіксовано нині втрачений фрагмент при південному краї західної стіни, дають підстави стверджувати, що система розписів нартекса лаврівської церкви включала ще два нижні регістри і, отже, складалася з шести регістрів, три з яких (I, II, IV) мали декоративний, а три (III, V, VI) фігуративний характер. Згори вниз ця система виглядала так:

(VI) цикл "Вселенських соборів";
(V) образи святих у медальйонах;
(IV) орнаментальний фриз;
(III) цикл "Акафіста Богородиці";
(II) орнаментальний фриз;
(I) зображення декоративних завіс.

Іконографічна програма церкви у Лаврові відзначається чіткістю порегістрової організації стінопису з урахуванням розміру сцен стосовно висоти їхнього розміщення. Хоча усі компоненти лаврівської програми є "типово" пост-візантійськими, разом із тим точна аналогія цієї програми допоки не виявлена. Це не повинно, втім, дивувати, оскільки як не існує двох ідентичних візантійських церков, так тим більше не існує двох ідентичних пост-візантійських. У пост-візантійських період розвиток храмової декорації йшов шляхом ускладнення. Чим більша кількість одиничних сегментів тим більше варіантів їхнього поєднання, особливо з огляду на розмаїті архітектурні вирішення та локальний контекст пов'язаний із інтенціями замовників.

Важливість пост-візантійського іконографічного контексту для студій лаврівського стінопису відзначалася вже першими його дослідниками, згодом цей контекст було зведено в основному до ансамблів з території Молдавського князівства. Деякі автори пропонували навіть вважати Лавірів молдавським ансамблем[21].

[15] Ałeksandrowycz W. Malarze w związkach artystycznych Przemyśla i ziemi przemyskiej XV-XVI wieku // Przemyskie zapiski historyczne.– 1998.– R. XI.– S. 105-121.

[16] Про стінопис Посади Риботицької див.: Różycka Bryzek A. Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej // Symbolae Historiae Artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane.– Warszawa, 1986.– S. 349-365.

[17] Про архітектуру Лаврівської церкви див. передовсім: Mokłowski K., Sokołowski M. Do dziejów architektury cerkiewnej na Rusi Czerwonej // Sprawoydania komisyi do badania Historyi Sztuki w Polsce.– Kraków, 1905.– T. VII.– Z V.– S. 529-558; Січинський В. Архітектура Лаврова.– Львів, 1936; Рожко М. Археологічно-архітектурні дослідження церкви св. Онуфрія Лаврівського монастиря // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII-XV ст.). Матеріали третьої міжнародної наукової конференції (Львів, 4-5 травня 1995 р.).– Львів, 2001.– С. 84-96.

[18] Ця версія найпоширеніша в сучасній історіографії. Серед основних публікацій про Лаврівський стінопис слід згадати: Голубець М. Лаврська поліхромія // Стара Україна.– 1925.– XI-XII.– С. 187-192; Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва.– К., 1967.– Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст.– С. 179-183, 429; Рогов А.И. Фрески Лаврова // Византия, южные славяне и древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В.Н.Лазарева.– Москва, 1973.– С. 339-351; Гелитович М. Фрески церкви св. Онуфрія в Лаврові // Бюлетень. Інформаційний випуск Львівського філіалу ННДРЦ.– 2006.– № 2.– С. 86-89; Козак Н. Втрачені фрагменти стінопису церкви св. Онуфрія в Лаврові // Бюлетень. Інформаційний випуск Львівського філіалу ННДРЦ.– 2007.– Вип. 9.– С. 34-43.

[19] Фототека Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького.

[20] Архів Інституту "Укрзахідпроектреставрація".

[21] Kruk M.P. Balkan Features in Ruthenian Icon Painting in Historical Poland // Byzantium and East Central Europe.– Kraków, 2001.– S. 242.

Київ, церква Спаса на Берестовім, стінопис апсиди, 1644 р.

Насправді іконографічні джерела лаврівського стінопису були диверсифіковані й включали не лише елементи поширені в сусідній Молдавії. Деякі із цих елементів як наприклад розбудоване архітектурне тло у сценах Вселенських соборів вказують на пост-візантійську іконографію стінописів церков монастирів на Афоні, а іконографія Покрову Богородиці у варіанті Мізрекордії – на західну іконографію відому в Галичині за творами польських цехових майстрів.

Не виключено, що над лаврівським стінописом працював майстер, який у 1530-их рр. виконував замовлення на території Молдавського князівства, проте для обґрунтування цієї гіпотези бракує доказів. Гіпотетично Лаврівський майстер також виконав і вже згадувані втрачені стінописи церков Спаського монастиря та Перемишля, що їх фінансував єпископ Аресеній.

Ренесансні форми новозбудованої Успенської церкви у Львові як і західні іконографічні моделі, що їх львівські живописці Федір Сенькович та Микола Петрахнович використали для іконостасу цієї церкви свідчать, що на поч. XVII ст. візантійська спадщина більше не була вирішальною у визначені напряму розвитку православного мистецтва в Галичині[22]. Те саме спостерігаємо і у Києві, де у 1630-их рр. для відбудови церкви Святої Софії Петро Могила запрошує італійця Октавіано Манчіні, а гравюри для митрополичого проекту видання Біблії виконує львівський гравер Ілля, і ці гравюри наслідують західні аналоги, а не візантійські ікони[23]. І все ж в першій пол. XVII ст. пост-візантійське мистецтво ще зберігає важливість. На матеріалі монументального малярства це засвідчує стінопис церкви Спаса на Берестовім, що його 1644 р. виконали грецькі майстри на запрошення Петра Могили[24]. Двадцятилітній період діяльності Петра Могили у Києві був періодом відродження міста як релігійного та культурного центра. Розвиток освіти і друкарства поєднувались з масштабною програмою реставрації церков княжих часів і найперше Святої Софії. Подальші реконструкції затерли сліди цих реставрацій, тож про їхній характер свідчать лише джерела серед. XVII ст. (описи Павла Алеппського та рисунки Абрагама фон Вестерфельда) і все ж принаймні один ансамбль могилянського стінопису збергіся in situ – в церкві Спаса на Берестовім. Як повідомляють інскрипції, церкву розписали 1644 р. грецькі майстри[25]. В українській історіографії цю пам'ятку трактують як "типовий зразок" пост-візантійського мистецтва не приділяючи їй належної уваги, за винятком ктиторської сцени з портретом Петра Могили. Єдиною спеціальною розвідкою про ансамбль стінопису церкви Спаса на Берестовім залишається опублікована ще в позаминулому столітті стаття Н.Петрова[26]. Характеризуючи історичне значення стінопису церкви Спаса на Берестовім у Києві (1644) М.Жолтовський назвав його "останнім дзвінким акордом старого церковного іконопису, щільно пов'язаного з мистецтвом тогочасного греко-слов'янського світу"[27]. Процес розчинення візантійської основи українського мистецтва у західній стилістиці та іконографії в основному завершився до 1648 р. – початку Хмельниччини, яка кардинально змінила історичну долю України.

Хронологічні межі окреслені політичними подіями для історії мистецтва як правило мають суто умовний характер, проте період 1453-1648 рр. у випадку українського монументального малярства дуже точно відображає датування збережених пост-візантійських ансамблів: найранішого – в нартексі церкви Вознесіння Господнього в Лужанах та останнього – в церкві Сапаса на Берестові у Києві. Рівно по середині між ними на цій умовній хронологічній шкалі розташовується стінопис Лаврівського монастиря. Публікація монографічних досліджень присвячених згаданим трьом ансамблям є важливою в контексті вивчення пост-візантійського монументального живопису.

[22]Овсійчук В.А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст.– К., 1985.

[23]Міляєва Л. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30-40 рр. XVII ст. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.– Львів, 2003.– Вип. 3.– С. 161-171.

[24]Найґрунтовніше дослідження присвячене постаті цього визначного діяча української історії належить С.Голубеву (Голубев С.Т. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники (Опыт ист. исследования).– Т. 1.– К., 1883; Т. 2.– К., 1898).

[25]Про інскрипції див.: Ševčenko I. Byzantium and the Slavs in Letters and Culture.– Cambridge, Mass.– Naples, 1991.– P. 662 (№ 13).

[26]Петров Н. О древней стенописи в Киевской Спасской на Берестове церкви // ТКДА.– 1908.– Вип. 2.– С. 266-298.

[27]Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.– К., 1988.– С. 15.

Статті

Тарас ЛЕСІВ

РОЛЬ ТРАДИЦІЇ У КОНТЕКСТІ НОВІТНЬОГО РОЗВИТКУ СХІДНОХРИСТИЯНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Taras LESIV. On the Role of Tradition in the Context of Newest Development of Eastern Christian Sacral Art.

У кожному столітті спосіб побудови художніх форм відображає спосіб, у який наука чи сучасна культура розглядає дійсність.

Умберто Еко[1].

Прийнято вважати, що християнська культура необмежена територіально, а, отже, є універсальною і зрозумілою у контексті релігійно-філософської (богословської) парадигми. Ця ідея підсилена тими інтелектуальними рамками, які окреслюють форму християнського світогляду впродовж останніх двох тисячоліть[2]. Однак сьогодні дослідження християнської культури часто зосереджується на аналізі її регіональних особливостей, а вже потім у ширшому контексті. Такий підхід дозволяє глибше розкрити суспільно-культурну ситуацію того середовища (держави, нації, регіону), християнські особливості якого вивчаються.

Те, що візантійська традиція у сакральному мистецтві наслідує заздалегідь визначені правила і нормативи – очевидний та добре досліджений факт. Тому питання ролі традиції у контексті еволюції "канонічного мистецтва" на перший погляд може видатись безперспективним. Однак, якщо розглянути цю проблему в широкому контексті змін у західній культурі XX ст., то можна простежити, як "канонічне мистецтво" кожної епохи насправді змінюється. Ці зміни відбуваються як під впливом суспільно-культурних реалій, так і через переосмислення минулих традицій. Це часто залишається непоміченим дослідниками. В цій праці буде зроблено спробу проілюструвати ці тенденції продовження і зміни традиції в західно- і східнохристиянському світі, з головним акцентом на українському контексті. Огляд деяких відомих теорій еволюції мистецтва допоможе нам концептуалізувати цей процес.

До питання традиції в культурі

У науковій літературі, яка стосується нашого дослідження, помітну роль відіграє звернення багатьма вченими (як вітчизняними, так і зарубіжними) до проблеми традиції в осмисленні еволюції культури і мистецтва. Зазвичай еволюцію мистецтва розглядають як послідовне чергування стадій. Тобто, коли моменти, які раніше здавалися другорядними, раптом набувають особливого значення тоді, як до інших моментів, раніше важливих, втрачається зацікавлення. І у цьому чергуванні стадій традиція є однією з найвизначніших рис культурно-мистецького розвитку. Зупинимо увагу на цій проблемі детальніше.

Насамперед звернемось до модерністської історичної концепції – "Винайдення традиції", що стала популярною після виходу в світ однойменного збірника статей за редакцією англійських вчених Ерика Гобсбаума і Теренса Рейнджерса у 1983 р. Ці науковці разом з групою інших дослідників запропонували теоретичну концепцію, яка окреслює актуальність традиції в європей-

[1] Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англійської Мар'яни Гірняк.– Львів: Літопис, 2004.– С. 94.

[2] Критичні зауваження щодо такого осмислення християнської культури подав сучасний католицький богослов Роберт Шрайтер (США). Цей науковець приходить до висновку, що так звана "велика християнська традиція" складається з ряду "локальних теологій". Це значить, що займатися богослов'ям сьогодні, на думку Р.Шрайтера, – означає розбиратися з ситуацією "зіткнення культур", а не аналізувати чи порівнювати культурні явища за наперед визначеними богословськими поняттями. (Див. **Шрайтер, Роберт Дж.**. Формирование локальных богословий / Пер. с англ.– СПб.: Христианское общество "Библия для всех", 2005.– 207 с.).

ській культурі XIX-XX ст. "Винайдені традиції" Е.Гобсбаум характеризує як низку практик ритуального або символічного характеру, що зазвичай обумовлені прямо чи опосередковано прийнятими правилами. Ці правила намагаються прищепити певні цінності й норми поведінки через повторюваність, що автоматично означає зв'язок з минулим. [*"Напевне, – зауважує Е.Гобсбаум, – немає часів і земель, відомих історикам, котрі не знали б "винайдення" традиції в цьому сенсі. Хай там, що треба думати, воно трапляється частіше, коли швидка трансформація суспільства послаблює або руйнує соціальні моделі, для яких розроблялася "стара" традиція, продукуючи нові моделі, до яких старі традиції не підходять"*][3]. Такий підхід в осмисленні традиції (у широкому культурологічному сенсі) може прислужитися при з'ясуванні ролі давніх форм у контексті новітнього розвитку християнського сакрального мистецтва. Спробуємо застосувати цю теорію при розгляді деяких особливостей розвитку християнської культури та мистецтва XX ст.[4] Адже відомо, що на основі звернення до традицій середньовічної культури відбувалось глибоке переосмислення світоглядних орієнтирів християнської Церкви (як православної так і католицької) у XX ст.

Традиція в католицькому контексті

Католицька інтерпретація культури і мистецтва тісно пов'язана з адаптацією давнього християнського вчення до існуючих соціальних реалій XX ст. Реакцією на авангардні форми в оздобленні християнських храмів є енцикліка папи Пія XII "Mediator Dei" ("Посередник Господа") (1947 р.). Нею заборонено використовувати у храмах образи, що не будять релігійного благочестя. Разом з тим, прагнучи нових пошуків у сучасному образотворчому мистецтві, папа радив керуватися вимогами традиційного християнського вчення, а не особистими думками і смаками художників. В енцикліці зафіксовано, що сучасному мистецтву "...слід надати свободи у відповідному й благоговійному служінні церкві та священним ритуалам за умови, що вони збережуть рівновагу між стилями, не схиляючись ні до надмірного реалізму, а ні до надмірної "символіки"[5].

Другий Ватиканський Собор (1962-1965) у Конституції "Sacrosanctum Concilium" (Конституція "Про Священну Літургію") підкреслює важливе значення релігійного мистецтва для Церкви[6]. Оскільки догматичне вчення про християнський образ було окреслене ще на VII Вселенському Соборі (787 р.), то Другий Ватиканський Собор, як і Тридентський Собор (1545-1563), у питаннях сакрального мистецтва переслідував дисциплінарну і пастирську мету. В Конституції "Про Священну Літургію" розглянуто різні аспекти взаємовідношення мистецтва і церковного життя. Зокрема в ній підкреслюється, що церква не має свого власного стилю, але вона дозволяє, щоб кожна епоха і кожна держава прославляла Бога властивим їй способом[7]. Правила щодо розвитку та шанобливого ставлення до спадщини сакрального мистецтва лягли в основу і Кодексу Канонів Східних Церков (1991), який для католицьких церков східного обряду є повним зібранням церковного права[8].

Якщо вищезгадані документи мають дисциплінарний характер і пов'язані з літургійним відродженням у католицькій церкві, то теоретичні проблеми розвитку релігійного мистецтва XX ст. висвітлюються у працях естетиків-неотомістів[9].

[3]Гобсбаум Е. Вступ: винаходження традицій / Винайдення традиції / За ред. Е.Гобсбаума та Т.Рейджерса; Пер. з англ.– К.: Ніка-Центр, 2005.– С. 16.

[4]У цьому сенсі ми виходитимемо з факту існування східнохристиянського церковного мистецтва в Україні у межах двох традицій християнства (католицької та православної).

[5]Mediator Dei, Encyclical Of Pope Pius XII On The Sacred Liturgy To The Venerable Brethren, The Patriarchs, Primates, Archbishops, Bishops, And Other Ordinaries in Peace Communion With The Apostolicsee. (Цит. за: http://www.vatican.va/holy-father/pius-xii/encyclicals/documents/hf-p-xii-enc-20111947-mediator-dei-en.html).

[6]Второй Ватиканский Собор. Конституции. Декреты. Декларации.– Брюссель: "Жизнь с Богом", 1992.– 250 с.

[7]Там само.

[8]Кодекс канонів східних церков.– Рим: Видавництво оо. Василіян, 1993.– 845 с.

[9]Офіційно свій початок неотомізм бере з появи енцикліки папи Лева XIII "Aesterni Patres" ("Вічні Отці"), яка була опублікована в 1879 р. У цій енцикліці філософія

Серед них чільне місце займають роботи Жака Марітена ("Відповідальність художника", "Мистецтво і схоластика", "Творча інтуїція у мистецтві і поезії"), Івана Павла ІІ ("Лист до митців"), Етьєна Жільсона ("Живопис та реальність") та інші. У цих працях подається не тільки коментар до естетичних положень Томи Аквінського, а й виразно виявляється прагнення інтерпретувати сучасне мистецтво та естетику у християнському (томістському) дусі[10].

Традиція в східнохристиянському контексті

Питання новітнього розвитку сакрального мистецтва у церквах східнохристиянської традиції також лежать у площині літургійних реформ. Однак на відміну від католицької, православні церкви не мають спільно ухвалених рішень щодо зазначеної проблеми. Проте, подібно до католицької ситуації, східнохристиянське сакральне мистецтво розвивається під активним впливом релігійної естетики. У теоретичних працях здебільшого російських релігійних мислителів – таких, як Є.Трубецкой ("Три штрихи про російську ікону", "Умозріння в фарбах"), С.Булгаков ("Ікона та іконошанування"), П.Флоренський ("Іконостас", "Стовп і утвердження Істини"), Л.Успенський ("Богослов'я ікони православної церкви") вперше з часів Григорія Палами (XIV ст.) внесена свіжість і новизна в осмисленні східнохристиянського мистецтва. Про важливість їх вкладу Сергій Аверинцев зазначає, що "православне ставлення до ікони належить до найбільш розроблених тем [*як у сфері християнської естетики так і богослов'я у XX ст. – Л.Т.*]"[11].

Сьогодні багато дослідників сходяться на тому, що в царині естетики суттєво відчутний вплив платонізму на російську релігійну філософію. Про це свого часу писав і Олексій Лосєв, мислитель, платонічні корені світогляду якого загальновідомі. Зокрема, він стверджує, що "весь платонізм, зрештою, є ні що інше, як свого роду естетика"[12]. Прикметною рисою поглядів вищезазначених мислителів є прагнення укорінити естетичну православну традицію у церковному переданні й культі[13]. "Онтологія Церковна і Платонівська, – пише П.Флоренський, – такі надзвичайно близькі до процесу іконопису і почасти древнього живопису, що цю близькість неодмінно доводиться якось пояснювати"[14].

Окрім, власне, платонічних мотивів теоретичні праці російських релігійних філософів об'єднує ще й пошук національної ідентичності, самобутності російської культури. З цього приводу слушні зауваження зробив німецький історик і культуролог Ален Безансон у праці "Заборонений образ. Інтелектуальна історія іконоборства". Дослідник акцентує увагу на тому, що російський націоналізм з моменту свого зародження (серед. XIX ст.) шукав собі опору у релігії. Цим він заявляє, що Росія не змогла створити ні суспільства, а ні політичного життя, здатного викликати захоплення у західного суспільства на зламі XIX-XX ст. "Проте у неї [*Росії. – Л.Т.*], – відзначає А.Безансон, – було православ'я з його претензіями на збереження справжньої віри, не замутненої католицькими і протестантськими нашаруваннями"[15]. Таким чином дослідник аргументує актуальність російської середньовічної культури та мистецтва у творчості релігійних мислителів кін. XIX – поч. XX ст.

Християнська традиція в українському контексті

Як в Росії, так і в Україні впродовж XIX ст. церковне мистецтво знаходилось під впливом візуальних, реалістичних тенденцій, позбавившись

св. Томи Аквінського проголошується єдиною доктриною, що відповідає основам віровчення католицької церкви.

[10] Долгов К. От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века.– Москва: Искусство, 1991.– 399 с.

[11] Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы.– СПб.: Азбука-Классика, 2004.– С. 433.

[12] Лосев А.Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон.– Москва: Искусство, 1969.– С. 661.

[13] Тихолаз А. Платон і платонізм в російській релігійній філософії другої половини XIX – початку XX століть.– К.: Вид. ПАРАПАН, 2002.– С. 210.

[14] Флоренский П. Иконостас.– Москва: Искусство, 1994.– С. 129-130.

[15] Безансон Ален. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества.– Москва: МИК, 1999.– С. 147.

тим самим ідеї символізму, яка була йому притаманна ще на поч. XVIII ст. Характерним є і те, що на поч. XX ст. духовна культура українців також зазнала великого впливу новітніх ідей, запропонованих прогресивними діячами як православної, так і греко-католицької церков (І.Огієнка, В.Липківського, А.Шептицького, Й.Сліпого, Г.Костельника та інших).

Однак, на відміну від російського релігійно-філософського досвіду, український дискурс щодо осмислення проблем розвитку східнохристиянського мистецтва набув іншого спрямування. Головна відмінність полягала у тому, що в українській науці питання новітнього розвитку сакрального мистецтва як релігійно-філософської проблеми практично не порушувалось. На відміну від Росії, в Україні наприкінці XIX – на поч. XX ст. релігійний фактор не був визначальним у процесах національного відродження. Тому у широкому культурологічному смислі питання відродження символічного сакрального мистецтва можна розглядати, з одного боку, як актуалізацію національно-культурних традицій, та водночас як орієнтацію на західноєвропейські культурні процеси (модернізм). У першому випадку потрібно відзначити ініціативи митрополита А.Шептицького, який у 1905 р. заснував у Львові Церковний музей. У своєму зверненні під час його відкриття митрополит наголошує: “Будучність наша не в перетворенню тих культурних форм нашого народа на форми інтернаціональної культури, а в піднесенню, оживотворенню того, що є, у дальшій будові на тих основах, що були колись положені й тривко й умно”[16].

Домінування впродовж XIX ст. в українському церковному мистецтві напрямків класицизму, романтизму, академізму, історичних стилів, та реалізму виявились неактуальними у контексті трансформації українського суспільства, які спостерігаємо у кін. XIX – на поч. XX ст. Аналізуючи цей етап мистецтва з точки зору концепції Е.Гобсбаума “винайдення традиції”, помічаємо, що старі традиції (у розумінні вищезазначених напрямків мистецтва) були нездатними адаптуватись до нових соціокультурних реалій. Адже, з останнього двадцятиліття XIX ст., як влучно помітив Іван Франко, в Україні відбувся “регенераційний процес нації, що з важкого духовного і політичного гноблення звільна, але постійно двигається до нормального життя”[17]. У межах української християнської культури ці зміни найгостріше відчув митрополит А.Шептицький. Підтвердженням цьому є його меценатська діяльність, що сприяла появі нової генерації митців в ділянці сакрального малярства (М.Бойчука, П.Холодного, П.Ковжуна, М.Осінчука, М.Сосенка, А.Манастирського, С.Гординського). Ці художники зробили великий внесок у розвиток і становлення нових іконографічних традицій в XX ст.

Серед вищезгаданої когорти митців, творчість яких в українському мистецтві має далеко непересічне значення, вважаємо за потрібне виділити постать Михайла Бойчука. З огляду на естетичні запити тогочасного суспільства творчість цього художника мала помітний вплив на переосмислення середньовічних традицій українського малярства у контексті його майбутнього розвитку. Запорукою успіху цього процесу була виставка “бойчукістів” під гаслом “Відродження візантійського мистецтва”, що експонувалася в паризькому “Салоні незалежних” у 1910 р.[18].

Орієнтація М.Бойчука на національні традиції середньовічної культури перегукувалася з певними тенденціями розвитку мистецтва у різних країнах Європи. На це звернула увагу мистецтвознавець Людмила Соколюк у дисертаційному дослідженні “Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина XX ст.)”. Зокрема, дослідниця акцентує увагу на кількох варіантах пошуку національного художнього стилю, запропонованих різними українськими художниками та архітекторами, які

[16]Шептицький Андрей. Не хочемо чужої культури, хочемо жити своєю! / Упоряд. і передм. М.Косіва.– Львів: Логос, 2005.– С. 26.

[17]Франко І. З останніх десятиліть XIX ст. // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т.– Т. 41.– К., 1984.– С. 482.

[18]Яців Р. Українське мистецтво XX століття: Ідеї, явища, персоналії. Збірник статей.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006.– С. 13.

по-різному трактували його національні витоки: Г.Нарбут (українське бароко), М.Бойчук (візантійські корені), Я.Струхманчук (ренесансна основа), В.Кричевський (українське народне мистецтво). На думку дослідниці: “лише неовізантизм М.Бойчука представляв цілісну систему, передбачаючи створення школи українського мистецтва і розвиток усіх форм мистецької діяльності, притаманних українській національній традиції, у їхньому синтезі”[19].

На жаль, Друга світова війна і більшовицько-російська окупація України призупинили розвиток релігійного мистецтва. Однак, саме розвиток церковного мистецтва кін. XIX – поч. XX ст. є однією з підвалин розвитку українського сакрального мистецтва у світі в другій пол. XX ст. (США, Канада, Італія, Австралія тощо). Згодом Святослав Гординський згадуватиме: “Неовізантійське малярство, ідейні почини якого створив митрополит Андрей, а принцип якого оформив Михайло Бойчук, стало новим, справді модерним стилем, яким оформлено багато храмів на трьох континентах”[20]. А на поч. 1990-их рр. разом з відродженням історичних українських Церков (Греко-Католицької і Православної) – почалась і новітня сторінка розвитку сакрального мистецтва.

Висновки

Питання традиції у канонічному мистецтві, значно складніше, ніж це подано в даній праці. Однак її автор і не ставив собі завдання дати повний аналіз такій багатогранній і багато в чому дискусійній проблемі. Досліджуючи роль традиції у новітньому східнохристиянському мистецтві ми виходили тільки з однієї парадигми наукового знання, а саме теорії Е.Гобсбаума “винайдення традиції”. Тому, насамкінець, підсумовуючи розвиток традиції у сакральному мистецтві XX ст., можна викласти такі висновки.

Як на початку XX ст., так і сьогодні, актуальність традиції зумовлює процес інтегрування давніх форм в українське сакральне мистецтво. І хоча використання старого матеріалу спричинює конструювання і появу зовсім нових форм у сакральному мистецтві, однак таким чином відбувається оновлення традиції. Звісно це свідчить про те, що актуальність візантійських традицій в українському мистецтві, з плином часу не відходить в минуле, а в тій чи іншій історичній добі заново акцентуються і переосмислюється. І хоча теорія Е.Гобсбаума “винайдення традиції”, як і будь яка теорія, не є “універсальною”, однак у нашому випадку її актуальність очевидна.

В українському мистецтві звернення до візантійських традицій є не тільки апелюванням до минулого, але й пошуком ідентичності своєї культури. Це особливо помітно на тлі політичних і соціокультурних змін XX ст. Діалог з традицією дає можливість не тільки уявити історію, але й вияснити сучасність, та бодай частково, але спланувати майбутнє. Адже у кожному столітті історичний процес розуміється і осмислюється по-різному.

Французький теоретик постмодернізму Жан-Франсуа Ліотар одним з перших заговорив про те, що у XX ст. людина інакше розглядає свій час і себе в ньому: вона не тільки ділить історію на “епохи”, але і відчуває парадоксальність часу. Роздрібнення напрямів, течій, шкіл у літературі, архітектурі, живописі, філософії XX ст. продукує часте використання приставок “пост”, “нео”, “гіпер”, “анти” для характеристики виникаючих явищ культури. Це вказує на переплетення старого і нового, на оновлення традиції. “Постмодернізм, – теоретизує Ж.-Ф.Ліотар, – це не кінець модернізму, але модернізм у стані зародження, і стан цей постійний”[21].

---

[19] Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина XX ст.) // Автореф. дис. д-ра мистецтвознав.: 17.00.05 / Л.Д.Соколюк; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського.– К., 2004.

[20] Гординський С. Сакральне мистецтво української діаспори // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали Міжнародної наукової конференції.– Львів: Свічадо, 1994.– С. 48.

[21] Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А.Хренов, А.С.Мигунов.– Москва: Прогресс-Традиция, 2008.– С. 330.

Статті

Оксана ГЕРІЙ

ОРНАМЕНТ НА ТЛІ Й ПОЛЯХ УКРАЇНСЬКИХ ІКОН XVI СТ.: ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ ДЕКОРАТИВНОЇ СИСТЕМИ РЕНЕСАНСНИХ ІКОНОСТАСІВ

Oksana GERII. The Ornament on Background and Margins in Ukrainian Icon of XVI c.: To a Problem of Decorative System and Its Formation in Renaissace Iconostaces.

Дослідження змін в орнаментуванні тла й полів (берегів)[1] українських ікон впродовж XVI ст. розкриває перед нами цікаві аспекти духовного життя народу, доповнює наше уявлення про ті внутрішні й зовнішні процеси, які відбувались в образно-художній системі українського сакрального мистецтва і були наслідком, як слушно відзначав В.А.Овсійчук, впливів ренесансного гуманістичного світогляду[2].

У XV і майже до серед. XVI ст. орнамент на німбах, тлі та полях українських ікон був досить скромний, а часто й зовсім відсутній. У переважній більшості великоформатних та однофігурних ікон тло вище позему зафарбовувалось в один локальний колір – червоний, зелений, блідо-жовтий (аурипігмент) тощо – без жодного орнаменту, лише з підведеною іншим кольором смужкою опушки, на якій іноді були намальовані золотом або білилами непримітні зірочки чи квіточки. В окремих, дорогоцінних іконах, тло яких було золочене, тонесенькими гравірованими лініями і крапками наносили легкий, малопомітний орнамент, здебільшого ромбічної сіткової композиції. Таким самим способом – гравіруванням у левкасі, підсиленим іноді поєднанням лискованих і матових поверхонь, виконувався скромний декор на золотих німбах святих. Серед його мотивів – ромбічна сітка, утворена тонкими лініями і крапками або чотирипелюстковими, зробленими циркулем, квітками, чи два-три ряди променів, чи рослинна гілка[3]. Візерунки на золоченому тлі або німбах були дуже ретельно, акуратно, геометрично правильно прокреслені, але такі дрібні і тонкі, що, здається, майстри старались зробити їх не стільки для того, щоб милувати погляд присутнього у церкві, скільки для самої ікони, для піднесення її символічного статусу, виявлення духовного сяйва[4]. Оскільки орнамент на тлі і німбах сприймався одним із образно-символічних виражальних засобів ікони, його репертуар мотивів був обмежений, весь час повторюваний, тобто канонізований. Дозволених духовною традицією мотивів (хрестово-ромбових і променястих) цілком вистарчало для підсилення внутрішньої символічної наповненості ікони, естетично-чуттєвий потяг людини до різноманітності не мав у цьому випадку жодної ваги. Значення власне прикраси зберігали лише орнаментальні фризи на берегах ікон, які нагадували і успішно заміняли оздоблену раму. Однак таких орнаментованих берегів до середини XVI ст. було відносно мало, а якщо й були, то переважно на іконах, що розташовувались в інтер’єрі церкви окремо від інших[5].

---

[1]Іконний щит має заглиблення – ковчег, в якому малювали зображення, і незаглиблену рамку, яку називають полями (див.: Пещанський В., Свєнціцкий І. Іконописна техніка та її джерела.– Львів: НМЛ, 1923.– С. 18.) або берегами (див.: Свєнціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова.– Львів: Каменяр, 1990.– С. 54.

[2]Овсійчук В.А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї.– К.: Наук. Думка, 1985.– С. 7, 117.

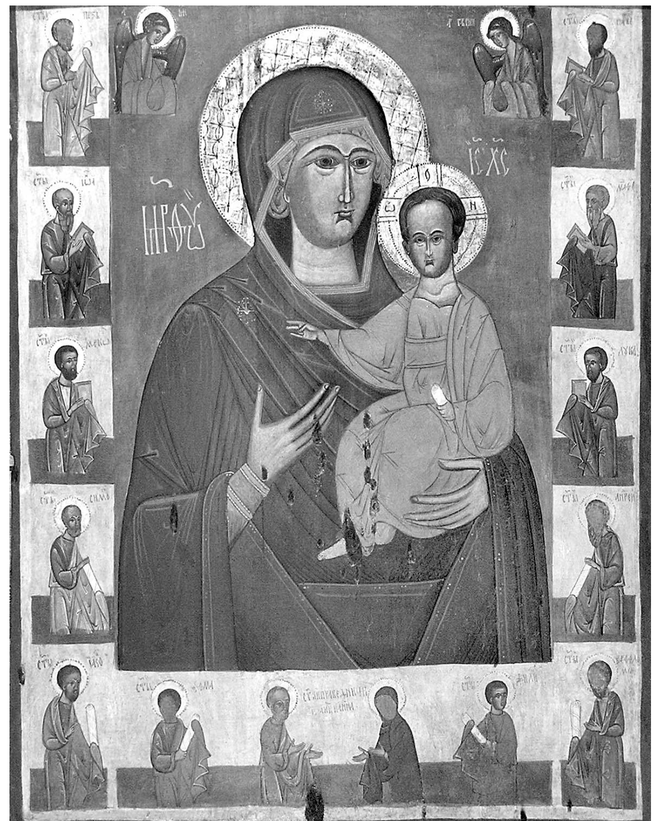
[3]Варіанти орнаментації німбів на іконах 15 ст. подані в М.Драгана. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст.– К.: Наук. Думка, 1970.– С. 12.– Табл. 1.

[4]Великий вплив на таке сприйняття ікон мав ісихазм, що відзначає ряд дослідників, зокрема Успенский А. Богословие иконы в православной церкви.– Москва, 1989.– С. 223-238; Walter Ch. The Origins of Iconostasis // Eastern Churches Review.– 1971.– Vol. 3.– P. 251-267.

[5]Для прикладу див. ікону “Страшний суд” з Мшанця, кін. XV – поч. XVI ст. (НМЛ), опубліковану: Свєнціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків.– № 18.

Загалом, більшість легко орнаментованих образів XV – поч. XVI ст. належала до нижнього ярусу оздоби церкви, тобто до тих "поклінних" ікон, до яких близько підходили вірні, звертаючись зі своїми молитвами та проханнями[6]. Їх орнамент навіть технічно був виконаний так, що його можна було розгледіти тільки зблизька, при індивідуальному, безпосередньому спілкуванні вірного з іконою. Для повнішої характеристики оздоблення цього періоду необхідно згадати про існування практики накладання в окремих випадках на особливо шановані ікони (чудотворні, храмові, намісні тощо) металевих шат (окладів, риз). Як правило, шати для ікони справляли церковні громади або багаті донатори з вотивною метою – на "відпущення гріхів" і осягнення "ласки Божої"[7]. На жаль, охарактеризувати орнамент ранніх шат важко, оскільки відсутні збережені зразки, лише сліди їх кріплень на іконних щитах та писемні згадки свідчать про їх існування[8].

За умови звуженого канонізованого репертуару мотивів орнаменту тла і німбів ікон XV – першої пол. XVI ст. часто однакове декоративне рішення було притаманне творам, які призначались для різних церков у різних регіонах, і навпаки, в одній церкві, навіть в одному ярусі передвівтарної перегородки могли опинитись ікони із різним орнаментом на німбах, тлі, чи металевому окладі. Взагалі, з аналізу збереженого на сьогодні джерельного матеріалу, складається враження, що в час готики не дбали про взаємне узгодження вміщених на одній передвівтарній перегородці ікон не тільки за спільним декоративним чи кольоровим вирішенням тла, але навіть за розмірами. Так, три ікони: "Богородиця-Одигітрія" (117 х 97 см), "Св. Микола" (140 х 97,3 см) і "Св. Параскева" (137 х 87 см) з церкви Св. Дмитра в Жогатині (XV ст.)[9] різняться і розмірами, і кольором тла. З одного боку, можемо вбачати у цьому факті вияв властивої готиці прихильності до асиметрії і контрастних кольорових зіставлень, що були присутні і в архітектурі будинків, і в живописі, і, навіть, у тканинах та одязі. Однак стильові



1. Намісна ікона Богородиці з церкви св. Дмитрія в Жогатині. XV ст. Музей народної архітектури в Сяноку.

уподобання – неповне пояснення, адже тоді вміли створювати й величні ансамблі з продуманими до дрібниць і взаємно зіставленими складовими частинами[10]. Очевидно, різновеликі й ансамблево

---

[6]У фаховій літературі не раз наголошувалось на двочастинній символічній структурі оздоби церкви: нижньому "поклонному" ярусі і верхніх "доктринальних" ярусах, в зображеннях яких втілено найважливіші символіко-догматичні ідеї. Зокрема, дослідження цього питання див.: Лидов А. Иконостас: итоги и перспективы исследования // Иконостас.– Москва: Прогресс-традиция, 2003.– С. 18.

[7]Див.: Стерлигова И.А. Драгоценное убранство алтарей древнерусских храмов XI-XIII вв. (по данным письменных источников) // Иконостас.– Москва: Прогресс-традиция, 2000.– С. 360-378.

[8]У Києво-Печерському патерику першою третиною XIII ст. датована згадка про чорноризця Еразма, який "имѣа богатство много, и все, еже имѣа, на церковную потребу истроши, и иконы многы окова". Див.: Абрамович Д.І. Києво-Печерський патерик.– К., 1931 / репринтне вид-ня.– К.: Час, 1991.– С. 119.

[9]Зберігаються в Музеї народної архітектури в Сяноку.

[10]Наприклад, система розписів Троїцької каплиці Люблінського замку (1418). Див.: Różycka Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku Lubelskiego.– Lublin, 2000.

неузгоджені ікони вміщували у тяблову конструкцію[11] тому, що сприймали кожну ікону як самоцінну семантичну одиницю, і не бачили потреби її пристосування до зовнішнього вигляду сусідніх ікон. В той час уми богословів більше турбувала проблема правильного семантичного підбору ікон, в сукупності яких було б символічно представлено таїнство жертви і спасіння, яке звершувалось у вівтарі, закритому іконостасною стіною для присутніх у наві.

Сприйняття кожної ікони як самодостатньої, як окремої розповіді із священної історії, підтверджує і те, що багато великоформатних ікон середньовіччя, в тому числі і ті, що вміщувались в нижньому ярусі іконостасу, мали довкола середника клейма зі сценами, які повніше розкривали сакральний образ. Так само й орнамент на тлі і німбах ікон XV – на поч. XVI ст. був узгоджений тільки з самою внутрішньою образно-художньою структурою ікони, і ніяк не співвідносився із сусідніми живописними творами.

Однак, ближче до серед. XVI ст. орнамент на українських іконах починає змінюватись. Ледве помітні гравіровані орнаменти на золоченому тлі набувають виразнішої форми, їх прокреслені лінії стають грубіші, складові елементи – більші, за допомогою густого штрихування окремих площин суттєво збільшується контрастність орнаменту. Осмілівши в такій манері гравірування візерунків на позолоченому або посрібленому і тонованому жовтим лаком тлі, наступний крок українські майстри зробили до витискання рельєфного орнаменту в левкасному шарі. Візерунки набули підсиленої світло-тіньовими ефектами об'ємності, їх контури і мотиви набули чіткої видимості здаля. Звужений репертуар орнаментальних мотивів середньовічних ікон тепер значно збагатився – ретельний дослідник М.Драган виокремив аж 16 різних способів декорування тла і 40 варіантів візерунків полів ікон другої половини XVI ст.[12]. Іконописні майстерні, які раніше робили однотипні, бо канонізовані, візерунки, тепер демонструють оригінальність у композиції й трактуванні мотивів, виявляють свої особисті уподобання, впізнаваність притаманних окремим майстерням чи навіть індивідуальним майстрам манер декорування[13]. Орнамент стає панівним способом заповнення тла ікон, яке відтепер рідко коли зафарбоване одним кольором, а частіше золочене або срібллене і тоноване жовтим лаком, щоб чіткіше виявлялись тиснені візерунки.

І.Свєнціцький, а за ним М.Драган пишуть, що спосіб оздоблення тла й полів ікон тисненими в левкасі орнаментами наслідує практику вбирання ікон у металеві чеканні шати, що мала місце в православних країнах Півдня і Сходу. Оскільки не завжди громадам вистарчало коштів для дорогих риз, вдавались до способу їх дешевшої імітації[14]. Думка слушна, та все ж не дає відповіді на запитання, чому саме з середини – другої пол. XVI ст. зросло бажання імітувати коштовні металеві шати не тільки на великих іконах намісного ряду, але й на відносно малих іконах святкового циклу[15], чи деісісного чину[16], які до цього

[11]До середини XVI ст. українські іконостаси були переважно тяблової конструкції, тобто ікони, намальовані на дерев'яних щитах, встановлювали на поличку або прикріплювали до поперечних балок – тябел. Див.: Свєнціцкий І. Іконопись Галицької України XV-XVI вв.– Львів, 1928.– С. 87.

[12]Драган М. Українська декоративна різьба.– С. 13.– Табл. 2; С. 14.– Табл. 3.

[13]Наприклад, намісні ікони майстра Дмитрія для церков м. Долини мають характерний однаковий орнамент на полях, при цьому для орнаменту на вертикальних смугах використано інші мотиви, ніж для орнаменту на горизонтальних смугах. Див. Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові // Літопис Національного музею у Львові.– 2000.– № 1 (6).– С. 132-137.

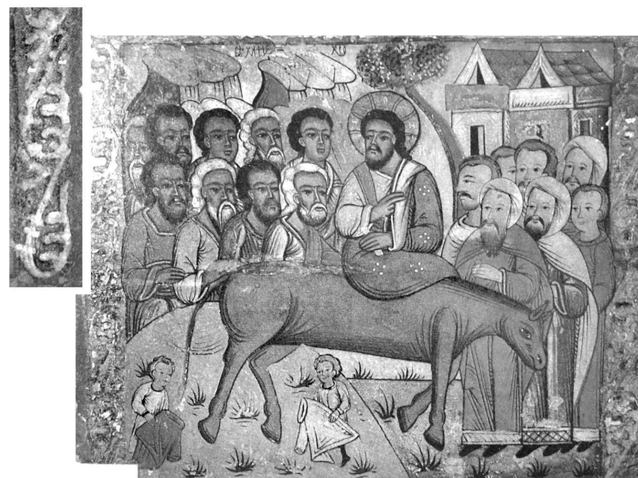
[14]Свєнціцкий І. Іконопись Галицької України...– С. 53; Драган М. Українська декоративна різьба...– С. 24.

[15]Наприклад, у Національному музеї у Львові (далі НМЛ) зберігаються численні ікони празничкових рядів іконостасів кінця XVI ст., в яких пластичним орнаментом заповнено тла і поля. Деякі з них опубліковані: "Різдво Христове" з ц. Параскеви с. Малнів (ост. чв. XVI ст.), "Різдво Христове" з ц. Миколая с. Лопушанка Хомина (1580-ті рр.) – див: Свєнціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII-XX ст.– К.: Мистецтво, 1991.– кат. № 14, 33; та ікони празничкового ряду іконостасів із Зубриці (кін. XVI ст.), Сколе (поч. XVII ст.) – див.: Скоп Л. Маляр ікони Богородиця Одигітрія з Мражниці.– Львів: Логос, 2004.– С. 143-165.

[16]Наприклад, в НМЛ є ікона деісісного чину з с. Вов-

часу орнаментів на тлі не мали. Звичайно, що в практиці, шукаючи відповідну зовнішню форму для оздоблення тла ікон другої пол. XVI ст., майстри могли звернутись до способу імітації металевих шат, але первинною повинна була бути якась глибша ідея, яка би дозволяла в принципі вводити зміни в художньо-образну наповненість ікон. Адже подібність до орнаментики металевих окладів – не єдина новаторська відмінність нового оздоблення ікон.

Привертає увагу, що ікони, однакові за сюжетно-образним вирішенням, стало можливим розрізняти за орнаментом, який суттєво збільшив свою комбінаторну варіантність, урізноманітнивши набір мотивів і способи їх поєднань. Цікаво, що були випадки, коли в одній майстерні старались іконам, призначеним для одного іконостасу, зробити хоча б у деталях орнамент, відмінний від аналогічних ікон, призначених для іншого іконостасу. Наприклад, намісна ікона "Богородиця з похвалою" з церкви Святого Духа в Потеличі (тепер в НМЛ) має іншу орнаментацію, ніж ікона Богородиці з Бусовиськ, хоч вони належать до однієї майстерні і приблизно однакового часу[17]. Навіть ікони одного майстра, призначені для різних іконостасів, могли мати зовсім відмінний орнамент[18]. І навпаки, різні за образно-сюжетним вирішенням ікони намагались прикрасити однаковим орнаментом або візерунками із спільними мотивами чи рапортами, якщо ці ікони робили для одного іконостасу. Наприклад, аналогічний орнамент полів у намісних іконах Богородиці і Спаса з церкви Святого Духа в Потеличі (тепер в НМЛ)[19] А вже в іконах, що походять з іншої потелицької церкви – Святотроїцької (1593) – намісні ікони Богородиці і Спаса мають відмінний від попереднього рисунок орнаменту на полі, зате однаковий з іншими іконами цього ж іконостасу – "Спас Нерукотворний", храмова "Старозавітня трійця"[20], іконами празничкового циклу[21].



3. "Богородиця Одигітрія з похвалою" та "Вхід у Єрусалим" з іконостасу церкви св. Трійці у Потеличі. Друга половина XVI ст. Національний музей у Львові.

че (остання чверть XVI ст.) з орнаментованим рельєфним тисненням тлом – див.: Свєнціцька В., Беткович В. Українське народне малярство.– Кат № 26; у Музеї народної архітектури в Сяноку – ікона з ц. Дмитра с. Соколова Воля із зображенням апостолів (XVI ст.), тло якої орнаментоване тисненням – див.: Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich.– Olszanica: Bosz Art, 2001.– S. 38.

[17]Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою.– Львів: Свічадо, 2005.– Кат. № 37, порівн. з № 36.

[18]Гелитович М. Українські ікони "Спас у славі".– Львів: Друкарські куншти, 2005.– Кат. № 22, порівн. з № 23.

[19]Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою.– Кат. № 37, порівн. з № 36; Гелитович М. Українські ікони "Спас у славі".– Кат. № 15, порівн. з № 12, 13.

[20]Обидві зберігаються в НМЛ, діюча експозиція.

[21]Зберігаються в НМЛ, з цього циклу опублікована ікона "В'їзд в Єрусалим": Свєнціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII-XX ст.– Кат. № 21.

Отже, орнамент урізноманітнюється свідомо, спеціально для розрізнення належності ікон до різних іконостасів, і навпаки, подібні візерунки на німбах, тлі чи полях намісних, празничкових чи апостольських ікон одного іконостаса їх об'єднують, формують з них єдину цілість. Цікаво, що узгодження ікон одного іконостасу за орнаментом могло бути первинніше навіть від надання іконам одного ярусу однакових розмірів[22]. Так, вже згадані намісні ікони іконостасів у Потеличі, об'єднані спільним орнаментальним вирішенням, ще різняться розмірами[23].

4. "Св. Миколай з житієм" з церкви св. Миколая у Долині. 1560-ті рр. Національний музей у Львові.

[22]Надання однакових розмірів складовим частинам ансамблю – це ренесансна вимога раціональності у композиції, те, що в українські іконостаси воно прийшло пізніше, ніж узгодження з допомогою орнаменту, означає, що прояви ренесансного світосприйняття в українському мистецтві були не зовнішньо нав'язаними, але викликаними внутрішнім духовним розвитком.

[23]З церкви Св. Духа в Потеличі ікона Богородиці має розміри 113 х 103,5 см, а ікона Спаса – 124,5 х 100 см; з церкви Св. Трійці в Потеличі ікона Богородиці має розміри 138 х 113 см, ікона Спаса – 135 х 117 см, а ікона св. Миколая – 142 х 93,5 см.

Ритмізований та багаторазово повторений на полях іконних щитів іконостасу орнамент зупиняв погляд присутніх у наві на вертикальній площині передвівтарної перегородки, спонукаючи його ковзати і розглядати одну ікону за іншою, слідкувати за правилами їх розташування й впорядкування, а, отже, розкривати зміст усієї сукупності ікон, сприймати іконостас цілісно. Враження єдиного ансамблю підсилювалось також орнаментом на самих тяблових конструкціях, який, за слушним припущенням М.Драгана не тільки міг, а, виходячи з ідейно-образних завдань, і повинен був бути зроблений "аналогічно до тла і плоских обрамлень ковчегів ікон того часу"[24].

Відколи в очах людей іконостас став найшанованішою "великою іконою", з'явилась можливість йому цілому піднести вотивний подарунок – пожертвувати орнаментальні шати, хоч і не металеві, а лише тиснені у левкасі. Символічно-ідейна зближеність виявилась у видимій подібності орнаментальних мотивів на полях ікон з репертуаром мотивів іконних металевих риз[25]. І саме посилення сприйняття вірними орнаменту на іконостасних іконах як вотивного дарунку спонукали укрупнювати мотиви, робити візерунки добре видимими для людей, оригінальними в порівнянні з сусідніми церквами.

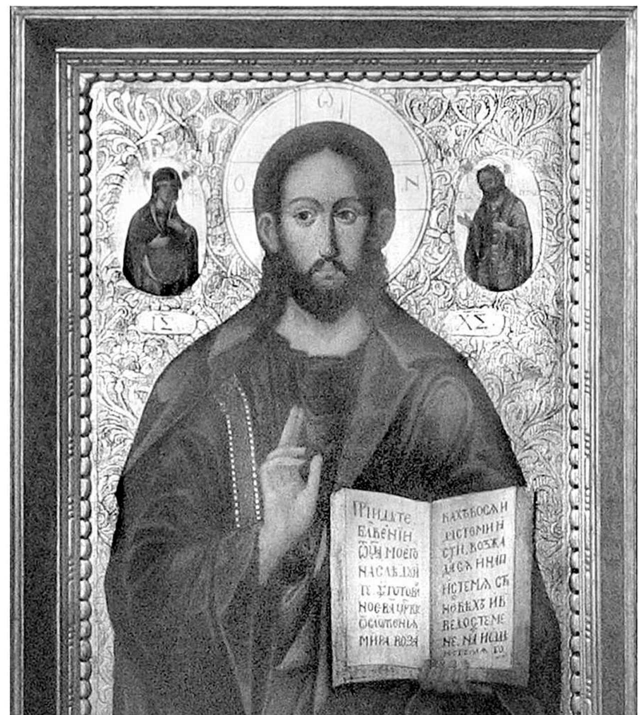
Намагання за допомогою орнаменту, а пізніше й узгоджених розмірів[26] об'єднати ікони одного іконостасу свідчить про те, що у свідомості українців передвівтарна перегородка з конструкції

[24]Драган М. Українська декоративна різьба.– С. 11.

[25]Див. спостереження І.Свєнціцького та М.Драгана у виносці вище.

[26]Наприклад, намісні ікони другої половини XVI ст. "Богородиця з похвалою" (111 х 83 см) та "Спас у славі" (111 х 89 см) з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах (тепер в НМЛ) мають однакову висоту: див. Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою.– Кат. № 36; Гелитович М. Українські ікони "Спас у славі".– Кат. №. 12. Рівні також щити намісних ікон Богородиці (109 х 86 см), Спаса (109 х 86 см), св. Миколая (109 х 92 см) з церкви Різдва Богородиці у Вовчому останньої третини 16 ст. Див.: Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою.– Кат. № 39; Гелитович М. Українські ікони "Спас у славі".– Кат. № 17; Свєнціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII-XX ст.– Кат. № 32.

2. Намісні ікони Христа і Богородиці з церкви Святого Духа в Потеличі. Друга половина XVI ст. Національний музей у Львові.



5. Намісні ікони Христа і Богородиці з церкви св. Михаїла у Волі Висоцькій. 1655 р. In situ.

поличок для встановлення самодостатніх ікон перетворюється у цілісну семантичну одиницю сакрального інтер'єру, а окремі її ікони стають складовими частинами єдиного ансамблю[27].

Таким чином, орнамент на тлі і полях ікон видимо зафіксував корінний перелом у сприйнятті іконостасу – центрального об'єкту символіко-художнього опорядження внутрішнього простору церкви. А усвідомлення іконостасу як цілісної семантичної одиниці підсилили, вивели на перший план, пробудили інші нюанси світовідчуття прихожан. Адже під час літургії, стоячи перед масштабною "іконою, складеною з багатьох ікон", єдиною для всіх разом, кожен волею-неволею відчував свою духовну спорідненість з стоячим поряд сусідом, спільність з ним за місцем в сакральному просторі, за скерованістю молитовних благань, навіть просто за спрямованістю погляду, який, як і в сусіда, плавно ковзав по площині іконостасу, переходячи від одної ікони до іншої, спочиваючи на ритмічних повторах однотипного орнаменту[28].

Згідно з законами еволюції, попереднє – самодостатність кожної ікони іконостасу – не зникло, лише перейшло на інший ціннісно-ієрархічний щабель. Для видимого вираження цього важливого завдання збереження символічної наповненості іконостасу прийнятним став ренесансний композиційний принцип adicio – раціональна вимога гармонійного поєднання рівноцінних частин[29]. В отій рівноцінності частин і продовжила своє життя змістово-образна самостійність кожної ікони передвівтарної перегороди. Стадіальна послідовність, яка виявилась на першому етапі в об'єднанні ікон іконостасу в цілісний ансамбль за допомогою спільного орнаменту на тлі і полях, свідчить про внутрішній поступовий розвиток в українців того, що наука називає ренесансним світоглядом, і повністю заперечує нав'язування ззовні ренесансної ідеології. А вже наступним кроком буде створення не суми однакових частин, а повністю самостійного обрамлення для ікон – цілісної конструкції, символічного фасаду Святая Святих, якими є, наприклад, іконостаси П'ятницької чи Успенської церков у Львові (перша пол. XVII ст.).

Таким чином, орнаменту на полях і тлі ікон другої пол. XVI ст. судилося першому реалізувати нову концепцію сприйняття іконостасу як цілісного ансамблю. І поки він виконував цю функцію, доти репертуар його мотивів був різноманітний, відмінний для кожної майстерні, кожного регіону. Але з часом, з розвитком іконостасу, коли об'єднувально-атрибутивні функції перехопив орнамент різьбленої іконостасної конструкції для візерунка тла ікон XVII ст. залишилась лише прикрашальна функція і він знову став, як у готику, однотипним, хоч й іншим – рослинні арабески в сітці мигдалевидних овалів. Зате орнамент різьбленої конструктивної основи іконостасу почав активно розвиватись, насичуючи свій репертуар новими мотивами, запозиченими у народному, західному та східному мистецтві, розробляючи безліч варіантів трактування кожного мотиву. Зігравши дуже важливу роль на певному етапі розвитку художньо-символічного опорядження української церкви, ренесансний орнамент на полях, німбах і тлі ікон відійшов в історію.

[27] Аналізуючи зображення іконостасів в українських графічних та живописних творах Ю.Островський дійшов схожого висновку, він стверджує, що "як синтетичну ансамблеву цілісність іконостас в Україні почали сприймати лише в кінці 16 ст.". Див.: Островський Ю. До вивчення процесу розвитку українського іконостасу // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи.– Львів, 1995.– С. 72-76.

[28] Пор.: на той самий період, коли відбулось усвідомлення ансамблевості іконостасу, припадає і початок активної діяльності церковних братств. Див.: Ісаєвич Я.Д. Виникнення перших братств // Історія української культури.– Т. 2.– К.: Наук. Думка, 2001.– С. 549-552.

[29] Mossakowski H. Pitagorejska teoria piękna i jej rola w teoriach artystycznych i naukowych doby Humanizmu // Mossakowski H. Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei.– Warszawa, 1980.– S. 44-46.

Статті

Василь СИВАК

"ХРИСТОС – ВИНОГРАДНА ЛОЗА": УКРАЇНСЬКІ ІКОНОГРАФІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ XVII-VIII СТ.

Vasyl SYVAK. “Christ-Vine”: Ukrainian Iconographical Interpretations XVII-XVIII cent.

Розвиток української культури XVII-XVIII ст. відбувався у тісному взаємозв’язку з національно-визвольним рухом. Динамічні, складні, а часом і суперечливі події XVII-XVIII ст. неабияким чином вплинули і на культурну ситуацію часу. З цього приводу відомий львівський мистецтвознавець та етнокультуролог Степан Павлюк зазначає: “На всій етнічній території України населення спричинилося до національного життя, сколихнулась етносвідомість, відбулось етнічне самоутвердження”[1]. Значний поступ відбувся в галузі науки, освіти, письменства, мистецтва. Національне самоусвідомлення значною мірою опиралось на традиції давньоруської культури. Знайшлися сили, які забезпечили не тільки відродження національної культури, але і подальше її піднесення. Однак треба констатувати і негативні тенденції, які супроводили цей процес. А саме, поступово до кін. XVIII ст. відбувся розподіл українських земель між Росією, Прусією, Австро-Угорщиною, що спричинило згортання української автономії, ліквідацію гетьманату, заборону публікацій українською мовою, русифікацію верхівки українського суспільства. В цих непростих умовах українське мистецтво все ж продовжувало шлях свого самобутнього розвитку.

[1]Павлюк С. Етногенеза українців: спроба теоретичної конструкції.– Львів: Інститут народознавства НАН України„ 2006.– С. 56.

В цій статті звернуто увагу на формування іконографічного сюжету “Христос – Виноградна Лоза” в сакральному мистецтві України, з простеженням його генези та символічного значення. У межах теми спробуємо виявити особливості регіонального розповсюдження іконографії “Христос – Виноградна Лоза”, простежимо синтез традицій та новаторських ідей художників XVII-XVIII ст. При цьому важливе значення відіграватиме процес взаємозв’язку культурно-мистецьких явищ на українських землях у загальноєвропейському контексті.

XVII ст. принесло кардинальні переміни в розвитку українського іконопису. В Європі на той час уже сформувався новий інтернаціональний стиль-барокко. Поступово проникаючи на українські землі, цей стиль проявляється і у народному мистецтві. Говорячи про естетику українського барокко, неможливо не згадати про символічну сторону художньої думки. Маючи пряме відношення до літератури, поезії, до всієї духовної культури свого часу, вона глибоко проникла і у всі види образотворчого мистецтва.

Варто зазначити, що у XVII ст. в Україні вперше появляються мистецькі осередки з навчанням іконопису. Серед них помітне місце належить іконописній майстерні Києво-Печерської Лаври. Цей осередок духовної культури українців на той час акумулював у собі традиції не тільки східнохристиянської культури, а й був в тісних контактах з західнохристиянським світом. Про це, свідчать не тільки численні твори в царині філософії та богослов’я, але й пам’ятки сакрального мистецтва. Зокрема, відомо, що в іконописних майстернях Києво-Печерської лаври використовувалася велика кількість західних гравюр на біблійні й історико-церковні теми. Малярі та їх учні мали до них вільний доступ й інтерпретували обрані сюжети на власний розсуд[2]. Використання цими художниками західноєвропейської гравюри як прототипу в своїх композиціях стало у XVII-XVIII ст. явищем досить розповсюдженим в українському мистецтві. В цьому контексті вар-

[2]Див.: Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог.– К., 1982.– С. 288.

то згадати видання ілюстрованої Біблії Йоганна Піскатора середини – другої пол. XVII ст., яке на той час набуло широкого розповсюдження серед лаврських іконописців[3].

В цьому виданні знаходилися гравюри нідерландського художника Ієроніма Вірікса. Нашу увагу особливо привертає його композиція "Розп'яття з виноградною лозою". Припускаємо, що цей сюжетм міг бути взірцем для створення самобутньої композиції "Христос – Виноградна Лоза". Можемо стверджувати, що українські іконописці використовували гравюру задля того, щоб на основі зображеного мотиву створити власний іконографічний варіант, який би відповідав духовній атмосфері того часу, а також задуму художника. Таким чином творилися цілком нові, оригінальні твори в українській іконографії. Під впливом зацікавленості до страсних тем в українському сакральному мистецтві починаючи з другої пол. XVII ст. з'являються невідомі до того часу символіко-алегоричні композиції: "Христос – Виноградна Лоза", "Христос у виноградному точилі", "Христос у чаші", "Розп'яття з виноградною лозою", "Недремне Око", "Пелікан", "Плоди страждань Христових", "Дерево життя", які мали своїм завданням розкрити християнський догмат Євхаристії, викупну жертву Христа. Як зазначає відомий український мистецтвознавець Павло Жолтовський, "поширення таких композицій в українській іконографії кін. XVII ст. і особливо в XVIII ст. було зумовлене розвитком на Україні схоластичного богослов'я, полемікою з католицизмом, а також захопленням алегоричним й символічним засобом літературного та мистецького висловлення"[4]. В алегоричні зображення українські художники вкладали цілу систему моральних та релігійних поглядів, що становили основу культури їхнього часу.

Одним з найпопулярніших досліджувальних нами символічних сюжетів є "Христос – Виноградна Лоза". Основою цієї композиції є Христос, що сидить на краю кам'яного гробу; за його плечима зображений хрест, із пробитого боку Христа проростає виноградна лоза, що обвиває хрест. Обома руками Христос вичавлює гроно, з якого стікає сік у чашу. На деяких композиціях зображається і знаряддя мук Христа. Композиція "Христос – Виноградна Лоза" може урізноманітнюватись в деталях, напр., у кількості зображуваних ангелів тощо. Однак, найбільш характерною ознакою, що впадає у вічі, є положення рук Христа. В одному випадку він руками натискає на рану у своєму боці, в іншому вичавлює сік з виноградного грона у потир, який тримає ангел. Проаналізувавши українські варіанти сюжету "Христос – Виноградна Лоза", можна констатувати, що перший варіант більше властивий для західноєвропейського мистецтва, другий варіант, а саме вичавлювання виноградного грона Христом, є в своїй суті переосмисленням українських іконописців, він незнаний західноєвропейській іконографії. Можемо не погодитись з припущенням П.М.Жолтовського, що цей сюжет скоріше пов'язаний з працею і побутом хлібороба, ніж з містичною євхаристійною темою. В ранньохристиянський період таїнство Євхаристії поєднувалося з вечерями любові – трапезою після богослужіння. Христос говорив апостолам: "Я – правдива виноградина, а отець мій виноградар. Як та вітка не може вродити плоду, сама з себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як в мені перебувати не будете, Я – виноградина, ви – галуззя" (Єв. Іоанна. 15.І. 4. 5). Отже, Христос називає себе виноградною лозою, Бога Отця – виноградарем, апостолів – галуззям; то ж зрозуміло, що звідси й символічне трактування виноградної лози, як таїнства Євхаристії.

По-перше, відоме сьогодні іконографічне зображення композиції "Христос – Виноградна Лоза" в українському мистецтві, яке було в системі стінопису Трапезної церкви Київського Братського монастиря, повідомляє Павло Алеппський в 1653 р.[5]. За нашими спостереженнями, зображе-

[3]Свєнціцька В.І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.– К., 1966.– С. 47.

[4]Жолтовський П. Художнє життя на Україні XVI-XVIII ст.– К.: Наук. Думка, 1983.

[5]Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алепским.– Москва, 1897.– Вып. 2.– С 79.

ння цього сюжету в настінному роспису є досить рідкісним явищем. Варто згадати і гравюри Никодима Зубрицького у львівському виданні "Служебника" 1691 р.[6] та "Акафістів" 1699 р.[7]. Поява цих іконографічних варіантів на думку українського мистецтвознавця Олега Сидора, і була важливим чинником розповсюдження сюжету "Христос – Виноградна Лоза" на Україні[8]. Однак сама іконографія в різних інтерпретаційних видозмінах на українських землях набула значного поширення лише у І пол. XVIII ст.

Складовими елементами композиції "Христос – Виноградна Лоза", на думку відомого українського дослідника в сфері сакрального мистецтва Данила Щербаківського, є елементи "Пієти", "Дерева Єсеєвого", "Зтікання крові у потир", сюжети яких відомі в українському мистецтві з кін. XVI – поч. XVII ст.[9]. На заході композиція "Пієта" часто зустрічається в німецьких і, особливо італійських майстрів XV-XVII ст., наприклад, Антонелло да Мессіна[10], Джованні Белліні (який десятки разів опрацьовував цей сюжет), Дель Сарто та інші. На цих зображеннях "Пієти" Христа зазвичай зображали мертвим, сидячим на гробі, два ангели підтримували його під руки.

На відміну від західноєвропейських художників, українські іконописці зображали Спасителя не мертвим, а живим. Лик Христа виражає не муки і страждання, а до певної міри оптимізм, надію і навіть легку посмішку[11]. Це свідчить про незгаслі східнохристиянські традиції в українському мистецтві XVII-XVIII ст. Адже відомо, що образ Христа в візантійській традиції був позбавлений страждальницьких рис. В страсних житійних сценах Христа (особливо коли мова йде про Розп'яття) ніколи не зображали з закритими очима чи підкреслено страждальницьким виразом. Ця іконографія мала сталу традицію ще з V ст. Богословський зміст Розп'яття у візантійській іконографії основується на ідеї торжества та перемоги Христа над смертю. Вперше страждальницький образ Христа в європейському мистецтві зустрічаємо на іконі Розп'яття пізанського живописця Джунте Пізано. Ця робота виконана в 1236 р. на замолення францисканського монаха Іллі Кортинського, яка в повній мірі реформувала як богословський, так і іконографічний цикл страсних тем в західноєвропейському живописі[12].

Аналіз ікон "Христос – Виноградна Лоза" засвідчує, що ґенеза й територіальне розповсюдження цих іконографічних композицій була нерівномірною на українських землях. Цей іконописний сюжет був поширений, в основному, на Волині, Галичині, Закарпатті, Київщині, Черкащині, Поділлі, рідше на території Українських Карпат, Одещині та Полтавщині. Українські малярі у свої варіанти цієї іконографії вносили елементи, запозичені з різних джерел візантійського та західноєвропейського походження. Очевидно важливе значення на формування композиції "Христос – Виноградна Лоза" в українському мистецтві мала і пасійна тематика. Незважаючи на зовнішню схожість у трактуванні сюжету "Христос – Виноградна Лоза" різними художниками, можемо при цьому виділити три основні стилістичні групи, а саме – Волинського, Галицького та Київського регіонів.

Так, на волинських іконах "Христос – Виноградна Лоза" тіло Христа, зазвичай, зображають півоголеним, лише з набедренною повязкою. Фі-

[6] Украинские книги кириллочной печати XVI-XVIII вв.– Москва, 1981.– Вып. 2.– Іл. 1324; Свєнціцька В.І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.– К., 1966.– С. 104.

[7] Свєнціцький І. Початки книгопечатання на землях України.– Львів, 1924.– Іл. 408.

[8] Сидор О.Ф. Барокко в українському живопису // Українське барокко та європейський контекст // Від. ред. О.К.Федорук.– К.: Наук. Думка, 1991.– С. 178.

[9] Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв.– К., 1921.– Т. 1.

[10] Див.: Грашенков В.Н. Антонелло да Мессина и его портреты.– Москва, 1981.– Іл. 36.

[11] Василевська С., Вигонік А., Єлісєєва Т., Низькохат О. Матеріали до каталогу Волинської ікони XVI-XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Матеріали VI Міжнародної конференції по волинському іконопису.– Луцьк, 1999.

[12] Див.: Перриг А. Живопись и скульптура в период Позднего Средневековья // Искусство Итальянского Ренессанса / Под ред. Рольфа Томана.– Madrid, 2000.– С. 36-37.

гура на іконах розвернута вліво, але голова Христа, в основному повернута у три четверті вправо, або має анфасне положення. З правого проколеного боку Христа із рани проростає виноградна лоза з листям та пишними гронами винограду. Піднімаючись над Христом вона обвиває півколом хрест, під яким сидить Христос, і опускається до його простягнутих рук, якими він вичавлює із грона сік у чашу. Таке композиційне розміщення є традиційним для більшості ікон, які походять з Волинського регіону та датовані XVIII ст. Подібними збереженими пам'ятками є відомі ікони, що знаходяться у колекції НХМУ, а також ікони зі збірки Національного музею у Львові, що походять з м. Броди Львівської обл. під інв. № І-2678 (кат. № 5) (Рис. 1) та ікона

Рис. 1.

з с. Озерна Тернопільської обл. під інв. № І-609 (кат. № 8)[13]. Всі ці пам'ятки датуються XVIII ст. Волинські іконописці XVIII ст. прагнули різноманітними засобами, реалістичними та емоційними, передати муки та страждання, пережиті Христом. Так, на більшості ікон біля Спасителя на гробі лежить червона багряниця, в якій його катували, на ногах-кровоточиві рани від цвяхів, на голові-терновий вінець, як на іконах з Олександро-Невської церкви с. Підгайці Луцького р-ну. На іконі із с. Шепель Луцького р-ну над головою Ісуса Христа набито металевий золочений вінець у вигляді архієрейської мітри[14]. Волинські ікони "Христос – Виноградна Лоза" характеризує тепла кольорова гама, декоративність, художня виразність, вдало підібрані пейзажі, живописність лику Ісуса Христа, ангелів, внутрішня емоційність, що, на нашу думку, вирізняє їх з-посеред ікон інших регіонів України.

Яскравим прикладом іконографічних зображень "Христос – Виноградна Лоза" Галичини може слугувати ікона з с. Комарно Городоцького р-ну Львівської обл., яка знаходилася у костелі цього села (Рис. 2). Складові символічної композиції повністю різьблені, барельєф невисокий. Стилістика ікони дає можливість припускати, що вона виконана в кін. XVIII – поч. XIX ст. В центрі ікони на гробі сидить Христос, позаду нього хрест, обвитий виноградною лозою, яка проростає з його проколених грудей і опускається з гронами до протягнутих рук Христа, якими він вичавлює сік в потир. Тут чаша, на відміну від інших її зображень, досить висока, стоїть біля гробу, на невеличкому підвищенні. З нижньої частини ікони в'ється виноградна лоза, яка проростає із землі і обвиває ікону по периметру. Серед пам'яток ікон "Христос – Виноградна Лоза" зі збірки Національного музею ім. А.Шептицького у Львові слід виокремити ікону народного майстра Марка Домажирського Шестаковича (НМЛ І-3752) І пол. XVIII ст., а також пам'ятки Риботицького осередку із церкви Флора і Лавра з с. Кульчиці Старосамбірського р-ну (НМЛ, І-

[13]Слід зазначити, що ікони цього ж майстра опубліковані в альбомі "Давня українська ікона із приватних збірок". Вступна стаття Сидор О.– К.: Родовід, 2003.

[14]Василевська С. Композиція "Христос – Виноградна Лоза" на волинських іконах XVIII ст. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали міжнародної наукової конференції.– Науковий збірник.– Вип. 8.– Луцьк, 2001.– С. 38-40.

550) пер. пол. XVIII ст. Серед збережених ікон Риботицького осередку цієї ж тематики є ряд ікон з Лемківщини, що сьогодні зберігаються у музеях Польщі (в Сяноку, Ланцуті, Кракові). Майстерно виконані з певними рисами так званого "народного письма" є ікони з с. Полуничного Кам'янко-Буського р-ну (Львівська обл.), 1741 р., (НМЛ, І-866), а також ікона з церкви св. Архистратига Михаїла с. Ясениця Замкова Старосамбірського р-ну (Львівська обл.), (НМЛ, І-1764) II пол. XVIII ст.

Рис. 2.

Аналізуючи галицькі ікони іконографії "Христос – Виноградна Лоза", зазначимо, що вони мають свої стилістичні особливості. Тут спостерігаємо синтез між традиціями минулих часів та зростаючим інтересом до євхаристійних тем і знайомство з їх західноєвропейськими розробками. Прагнення зберегти традиційність в галицьких іконах якраз і надавала їм яскравого самобутнього характеру.

Ікони цієї тематики з Київщини вирізняються своїм композиційним вирішенням, характером образів, кольоровою палітрою тощо. Наприклад, на іконі кін. XVIII – поч. XIX ст., що походить із с. Велика Березнянка Таращанського району Київської обл., Ісуса Христа зображено воссідаючого на хмарі (Рис. 3). Виноградна лоза з гронами обвиває голову Христа і опускається до його рук, якими він вичавлює сік у потир, який із хмари підтримує ангел. З лівої і правої сторони Христа на хмарах стоять архангели Михаїл і Гавриїл у своїх традиційних обладунках. Подібна за технікою виконання інша ікона із цього села. Спаситель сидить на гробі, ззаду хрест, що його обвиває виноградна лоза, ангел стоїть на колінах у хмарі, підтримуючи однією рукою чашу, в яку Христос вичавлює сік. Зверху над ангелом зображено Бога Отця з розпростертими руками[15].

Треба зазначити, що в XIX ст. композиція "Христос – Виноградна Лоза" зустрічається на Поділлі, Черкащині, Одещині, Київщині, а також відома з гуцульського та румунського малярства на склі. У XVIII ст. в Європі центрами живопису на склі були Словаччина, Польща та Румунія[16].

В Румунії у XVIII ст. популярною композицією в іконописі на склі є і "Христос – Виноградна Лоза". І лише у серед. XIX ст. цей сюжет на склі відомий на території України, а саме на Буковині. Ікона II пол. XIX ст. цього регіону знаходиться в фондах Національного музею ім. А.Шептицького у Львові. За манерою виконання, композицією, кольоровою гамою, робота близька до ікон румунських майстрів XVIII ст. Скоріше за все українські майстри орієнтувались на цей вид народного малярства на склі з території Румунії. Такі ікони, як правило, призначалися не для храмів, а для інтер'єрів селянських хат чи скромних придорожніх каплиць.

[15] Див.: Українські ікони XII-XIX ст. з колекції Національного художнього музею України.– К., 2005.

[16] Свєнціцька В. І., Откович В. П. Українське народне малярство XIII-XX ст. Альбом.– К.: Мистецтво, 1991.

Рис. 3.

Ікони українських майстрів, які звертались до вказаної тематики, знаходяться нині в музеях Львова, Києва, Луцька, Івано-Франківська, Одеси, у Польщі (Перемишлі, Сяноці, Варшаві), у м. Свиднику (Словаччина) тощо. Композиційне вирішення тих ікон, котрі тепер знаходяться в Польщі, певною мірою єднає їх з волинськими та галицькими іконами окресленого періоду. Але поряд із цим, їх неважко виокремити за технічним виконанням, психологічними характеристиками ликів.

Отже, знайомство українських майстрів із творами західноєвропейського походження, школами та книжковою гравюрою кін. XVII ст. призвело до появи та розповсюдження на українських землях сюжету “Христос – Виноградна Лоза”. Але сила старих традицій, обережність і вдумливість, з якими українські майстри сприймали західні впливи, не піддаючись їм, не копіюючи, а тільки аналізуючи й творчо переосмислюючи їх у власній мистецькій творчості, дотримуючись визначальних засад українського сакрального мистецтва. Аналіз українських ікон “Христос – Виноградна Лоза” демонструє нам своєрідний український варіант євхаристійної тематики, спокутувальної жертви Ісуса Христа і відзначається вмілим поєднанням різних технічних прийомів і матеріалів, виразним типажем і гармонійною кольоровою гамою, лаконізмом і переконливістю формального втілення.

Статті

Олена НИКОРАК

ТКАНИНИ ДЛЯ УЗОРНОТКАНИХ ЖІНОЧИХ СОРОЧОК ЗАХІДНОЇ ЧАСТИНИ УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ Й ВОЛИНІ

Olena NYKORAK. Cloths for Ornamented Weaved Women's Blouses of Western Part of Ukrainian Polissia and Volhynia

Загальновідомо, що сорочки – один з найдавніших видів натільного шитого одягу, який є основною складовою чоловічого, жіночого, дівочого й дитячого вбрання. Ткані, а ще більше вишиті сорочки цього ареалу України здавна були в полі зору вітчизняних і зарубіжних дослідників[1]. Однак сорочки з тканим орнаментом згадувалися найчастіше в контексті аналізу широкого кола інших питань, або ж більше уваги приділялося вишитим зразкам. Натомість сорочки з тканим декором не поступаються їм за художнім вирішенням. Відсутність окремого дослідження узорнотканих сорочок зумовлює докладніше розглянути збережені артефакти, систематизувати й проаналізувати існуючі типи композицій, докладніше охарактеризувати широкий спектр варіативності декору. Саме з цього регіону до наших днів дійшли старовинні (кін. XIX – поч. XX ст.) зразки з найдавнішими способами оздоблення виготовлених вручну тканин. На орнаментальних площинах таких сорочок збереглися прадавні сакральні знаки-обереги, які вже втратили своє первісне символічне значення й сприймаються сучасниками як декоративні мотиви. Вони з часом перейшли й на вишиті вироби, які тепер домінують не лише на сорочках, але й фартухах, спідницях, запасках тощо. Тому взористі тканини для жіночих і дівочих (особливо весільних) сорочок західної частини Українського Полісся й Волині є вагомим джерелом дослідження традиційної культури українців, а також основою мистецьких пошуків для сучасних дизайнерів і модельєрів.

Однією з найхарактерніших ознак старовинних сорочок усіх слов'янських і багатьох неслов'янських народів був їх білий колір. Матеріалом для їхнього виготовлення в українців було ручнотkане полотно з місцевої лляної та конопляної сировини, а з другої пол. XIX - поч. XX ст. – із бавовняної пряжі "бамбаку", "бомбаку", "білини", "білі", "памоту", "памуту" та ін. Ткали полотна з допомогою двох підніжок полотняним переплетенням. Для сорочок, призначених на щоденний вжиток, виготовляли в основному однотонні сірувато-вохристі, голубуваті й зеленкуваті полотна з нижчих ґатунків пряжі конопляної і лляної "згрібної" (переважно у десять – дванадцять пасем тощо). Натомість для святкових сорочок підбирали вищі ґатунки ("повісняних") тонких – у чотирнадцять пасем – білосніжних полотен. Поєднання спряденої вручну лляної та конопляної пряжі з фабричною впливало на посилення тонкості і м'якості полотен та їхньої білизни.

Сорочки для щоденного вжитку найчастіше були однотонними (безузорними), або з дуже скупим і невиразним тканим чи вишитим декором переважно на уставці, комірі та манжетах[2], що зумовлено раціональністю й доцільністю народного досвіду[3]. Однак святкові, особливо весільні

[1] Маслова Г.С. Народная одежда русских, украинцев и белоруссов // Восточнославянский этнографический сборник.– Москва, 1956.– С. 615; Матейко К.І. Український народний одяг.– К., 1977.– С. 55; Сидорович С.Й. Художня тканина західних областей УРСР.– К., 1979.– С. 93-94, 147, 152; Молчанова Л.Н., Стельмащук Г.Г. Одежда // Полесье. Материальная культура.– К., 1988.– С. 334-340; Сахута Е.М., Стельмащук Г.Г. Декор народной одежды // Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья.– Минск, 1987.– С. 320-324; Николаева Т.А. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье.– К., 1988.– С. 37; Її ж. Історія українського костюма.– К., 1996.– С. 64; Білан М.С., Стельмащук Г.Г. Український стрій.– Львів, 2000.– С. 159; Стельмащук Г. Давнє вбрання на Волині.– Луцьк, 2006.– 275 с; Гатальська Н., Івашків Г. Поетика волинського вбрання. Науково-художня реконструкція.– Луцьк, 2005.

[2] Чоловічих узорнотканих сорочок майже не збереглося, відомі лише поодинокі зразки, які однак не дають можливості для об'єктивного аналізу їхнього художнього вирішення.

[3] Особливість такого розташування зумовлено тим, що зверху сорочки вдягали безрукавку – отже, не було сенсу оздоблювати інші частини сорочки.

"вінчальні", "шлюбні" вироби додатково оздоблювалися ще техніками мережки, аплікації та ін.

Загальнопоширеною в українців, як і в багатьох інших народів, була традиція оздоблення сорочок техніками ткацтва та вишивки. Ми підтримуємо думку багатьох дослідників, що декорування сорочок техніками ткання генетично більш раннє і передувало вишивці. Тривалий період в орнаментуванні сорочок поєднувалися обидві техніки, які взаємодоповнювалися. З другої пол. XIX ст. перевага віддавалася менш трудомісткій техніці вишивки, яка з часом все активніше витісняла свою попередницю. Тому наприкінці XIX та на поч. XX ст. у більшості регіонів України сорочки з тканим орнаментом поступилися місцем вишитим.

На західному, як і центральному та східному Поліссі, Волині[4], а також Холмщині та Підляшші (тепер у складі Республіки Польща)[5], значно менше – на Опіллі й Середньому Подніпров'ї[6], узорноткані сорочки спорадично продовжують побутувати до середини – кін. XX ст. На цих теренах зберігся давній спосіб декоративного вирішення святкових, іноді й буденних жіночих (деколи й чоловічих) сорочок техніками ткання – репсовим, сатиновим та перебірним переплетенням, які передували вишивці, зокрема, технікам занизування, заволікування, що імітували перебір. Для виготовлення таких узорноткиних сорочок ткали своєрідні купони – шматки полотняної тканини[7], в яких, згідно з попередніми розрахунками (зумовленими кроєм, розмірами і місцем розташування), окремі ділянки були узорноткані.

Очевидно, найбагатший декор призначений для основних, доступних для огляду площин сорочки. При зшиванні він припадав на верхню плечову частину рукава ("полик" чи "уставку"), рукав, пазуху, комір, іноді й подолок. Але чи не найбільша увага зосереджена на декоративному вирішенні рукава[8], особливо верхньої його частини. Для всіх традиційних взористих волинських і поліських сорочок типовим є домінування червоної та підпорядкованої їй чорної або темно-синьої барв з незначним вкрапленням вохристої або жовтої, а з 1950-их рр. – зеленої, синьої, бордової.

За художнім вирішенням – місцем, схемами розташування декору, його величиною і техніками виготовлення тканини для узорнотканих сорочок можна виокремити в *декілька груп, підгруп, типів та їх локальних варіантів*. **До першої групи** залучаємо ті тканини, декор яких передбачалося розташувати в готових виробах, лише на *поликах* чи *уставках* сорочок. Це найпростіші в мистецькому розумінні композиції. Для них "перетикали", "затикали" щільно укладені групи стрічок, загальна ширина яких сягала 4-5 см. Це симетрично розташовані дво- чи тридільні площини домінуючого червоного кольору. У них лише тоненькі білі й темно-сині стрічки акцентують нескладну ритміку. Насиченості звучання провідної барви досягнуто завдяки сатиновому або саржевому переплетенню (3/1), які формують щільне перекриття товстіших уточних прокидок над значно тоншою основою на лицевій стороні[9].

Варіанти такого типу тканин для сорочок мають ширшу площину густо укладених смуг для поликів (або уставок), в яких нижче (на відстані 2-3 см) від цього основного смугастого декору розташовано ще одну вузеньку, теж червону стрічку. Вона перегукується з домінуючою площиною, підтримує її та певним чином акцентує конструктивну, горизонтальну лінію стику (зшивання) полика і рукава (с. Шацьк Любомльського р-ну Волинської обл.)[10].

За такою ж тридільною схемою декоративного вирішення уставок створені також тканини для

[4]Матейко К.І. Український народний одяг.– С. 147, 208; Сидорович С.Й. Художня тканина західних областей УРСР...– С. 93-94; Сахута Е.М., Стельмащук Г.Г. Декор народной одежды...– С. 320-324; Молчанова Л.Н., Стельмащук Г.Г. Одежда...– С. 340; Николаева Т.А. Украинская народная одежда...– С. 37; Гатальська Н., Івашків Г. Поетика волинського вбрання...– Табл. 1-2.– С. 10; Захарчук-Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина.– Львів, 2007.– С. 64-65.

[5]Ігнатюк І., Кара-Васильєва Т. Народний одяг українців Холмщини й Підляшшя.– К., 1997.– С. 177-222.

[6]Николаева Т.А. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье...– С. 37; Її ж. Історія українського костюма...– С. 64.

[7]Які пізніше розрізали, з них шили сорочки.

[8]Взористий рукав на Західному Поліссі називали "барабан".

[9]УЦНК МІГ КН-6543.

[10]ВКМ Д-1271.

Сорочка. Волинське Полісся, кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання. Музей Івана Гончара (далі МІГ), КН-6543.

Сорочка. Автор – Оласюк Катерина Максимівна, с. Проходи Любешівського р-ну Волинської обл., I пол. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання, вишивка. МІГ НДФ-476.

Сорочка. с. Четвертня Маневицького р-ну Волинської обл., кін. XIX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання, вишивка. Волинський краєзнавчий музей (далі ВКМ) Р2-401.

Сорочка, с. Тельчі Маневицького р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання, вишивка. ВКМ Д-1152.

сорочок, в яких провідними були чорні смуги, а темно-червоні чи вишневі підпорядковувалися їм. Такі сорочки очевидно вдягали в часи посту чи трауру, або призначені були на смерть. При виготовленні готового виробу – сорочок для зрівноваження й доповнення гладкотканих однотонних площин на уставках, пазусі та манжетах теж оздоблювали чорним і червоним орнаментом із геометризовано-рослинних, а комір-стійку – геометричних мотивів (с. Кисилин Локачинського р-ну Волинської обл.)[11].

Друга група *характерна розташуванням основних безузорних і взористотканих смуг на уставках і у верхній частині рукавів.* Вона, на відміну від першої, відзначається багатством і різноманітністю художнього вирішення і тому має *велику кількість підгруп, типів*, а деякі з них – навіть їх *варіантів*.

Ця, дещо багатша за декором група композицій тканин для сорочок представлена зразками, в яких однакові за шириною, ідентичні або споріднені за схемами розташування і ритмом домінуючі смуги та підпорядковані їм стрічки призначені для оздоблення *плеча* (нижньої частини поликів) та *рукава* (верхньої його частини) – симетрично відносно горизонтальної лінії стику.

До першої підгрупи, спорідненої з розглянутою, можна віднести сорочки, в яких у нижній частині поликів розташовано вузькі тридільні ширші червоні та вужчі чорні безузорні стрічки з незначним вкрапленням вохристої барви, які їх доповнюють і підтримують (с. Проходи Любешівського р-ну Волинської обл.)[12]. Натомість основна увага зосереджена на оздобленні верхньої частини рукавів, де сконцентровано домінуючі ширші – три чи п'ять тридільних гладкотканих смуг з вузенькими обмітками. В аналогічних за художнім вирішенням сорочках (смугастий декор яких витканий сатиновим переплетенням "покожушок") групою горизонтальних червоних тридільних смуг з обмітками (загальна ширина яких сягала 4 см) оздоблювали також верхню частину передньої пілки сорочки на лінії грудей (с. Лобна Любешівського р-ну Волинської обл.)[13], що най-

[11]ВКМ Д-1012, УЦНК МІГ КН-6557.
[12]УЦНК МІГ КН-476.
[13]ВКМ Д-1139.

Сорочка. Волинське Полісся. І пол. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання, вишивка. МІГ КН-6532.

Сорочка. Волинське Полісся, кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання. ВКМ Д-1506.

вірогідніше пов'язано з обереговою, сакральною функцією.

В інших варіантах подібних сорочок для нижньої частина уставки і суміжної з нею верхньої частини рукава виготовляли ідентичні за розмірами, композицією і наповненістю декору, масивніші червоні площини, на тлі яких укладено три парні білі стрічки. Незважаючи на такий, здавалося б монотонний ритм і нескладну будову цих вузеньких пасочків, завдяки тому, що посередині спареної стрічки розташовано тоненьку жовту стрічку в обрамленні червоних прокидок, вони активніше виділялися і були акцентом композиції (с. Невір Любешівського р-ну)[14].

Багатства й різноманітності декоративного вирішення цих основних компонентів тканого виробу народні майстри досягають варіативністю поєднання неоднакових за шириною та ритмікою укладу провідних червоних площин і підпорядкованих їм вужчих стрічок. Останні ледь помітні в загальному декорі уставки, однак вони суттєво впливають на його сприйняття. Вохристо-жовті та білі поодинокі, спарені чи потрійні стрічки, які виступають у вигляді штрих-пунктирних, ледь помітних ліній, іноді створюють своєрідне мерехтіння і своїми відблисками збагачують цю площину в цілому.

Варіантами однотипних композицій є ті, в яких дещо ширші світлі пасочки акцентують ритмічність укладу основних елементів, позбавляють їх одноманітності (с. Каменуха[15], Кухли Маневицького р-ну[16], Цумань Ківерцівського р-ну[17], с. Киселин Локачинського р-ну Волинської обл.)[18]. Натомість поодинокі чорні пасочки акцентують переважно окремі ділянки – бічні краї чи центральну частину смуг (сс. Старосілля[19], Четвертна Маневицького р-ну)[20].

Характерною особливістю групування основних, ширших гладкотканих площин (репсового, саржевого чи сатинового переплетення 3/1 – із застилами утка на лицевій стороні) є симетричність, три- і п'ятидільність їхнього укладу та наявність однієї чи двох поверхниць[21] з внутрішньої (лінії стику полика й рукава) та зовнішньої сторони. Загалом обидві домінуючі групи смугастого декору візуально сприймаються цільними й активними за силою звучання червоно-пурпурового кольору площинами. Вони, своєю чергою, розчленовані ледь помітними спареними (с. Невір Любешівського р-ну)[22] або поодинокими білими, часом у поєднанні з жовтими та чорними тоненькими (в одну-дві нитки) стрічками. Деколи такі контрастні чорні прокидки на жовтому чи білому тлі завдяки репсовому переплетенню формують дрібненькі зубчики – штрих-пунктирні лінії[23]. Вони є акцентом цих нескладних композицій – увиразнюють і посилюють звучання тоненьких пасочків, підкреслюють ритміку та вносять певний ліризм у загальне сприйняття тканого виробу.

Збільшенням кількості поверхниць (до 2-3 см) із зовнішньої сторони обох таких основних груп смуг досягали плавного переходу від насиченої декором основної площини до нейтрального білого тла. Чи не найбільша увага зосереджена на оздобленні поликів сорочок, у верхній частині яких часом укладали й більше щораз вужчих стрічок і на все більшій відстані. Вони формували спадаючий (догори) ритм смуг. Загалом, уся група основних і другорядних смуг займала більшу (нижню) частину, іноді – й дві третини полика (8-10 см) і була домінантою декоративного вирішення всього виробу. При виготовленні сорочок такого типу поперечну лінію стику полика і рукава додатково оздоблювали ще змережувальним швом, або парними гладкотканими чи стебнованими стрічками.

Сільські майстрині, наділені естетичним смаком і неабиякими здібностями до творчої імпровізації, створювали щораз інші варіанти оздоблення тканин для сорочок. Узорноткані полотнища для них вони майстерно доповнювали й увираз-

[14]Із збірки Волинського народознавчого центру (далі ВНЦ).

[15]ВКМ Д-331.

[16]ВКМ Д-928.

[17]ВКМ Д-1012.

[18]УКЦНК МІГ КН-6572.

[19]ВКМ Д-228.

[20]ВКМ Р2-401.

[21]Поверхниці – вузенька група тоненьких стрічок, розташованих на певній відстані від основної площини смугастого декору, споріднені з нею за принципом розташування.

[22]ВНЦ

[23]УЦНКМ МІГ КН-6532.

нювали ще різними техніками вишивки. Аналіз наявних варіантів зразків сорочок дозволяє говорити про усталену систему поєднання ручнотканого та вишитого декору в художньому вирішенні волинських і поліських сорочок. Вони формували органічну цілісність оздоблення уставок і рукавів. Прикметним є також те, що цільні й вагомі за масою домінуючі червоні площини уставок і рукавів певним чином були контрастом до легких, вузеньких червоних і чорних вишитих орнаментальних стрічок, однак вони зрівноважувалися й доповнювали одна одну.

До другої підгрупи тканин для сорочок відносимо *рапортні композиції* – з позмінним ритмічним повторенням гладкотканих смуг різної ширини (с. Ворокомле Любешівського р-ну Волинської обл.)[24]. Для нижньої частини "уставки", призначеної для закривання плеча (на площині, висота якої сягає 10 см) та верхньої частини рукава (висота цієї площини становить – 20-22 см), розташовано дві різних за шириною тридільні групи червоних стрічок. Вони позмінно чергуються між собою на білому тлі та формують суцільно заповнене смугастим декором полотнище, яке в загальному виробі займає приблизно половину верхньої частини рукава і є основним компонентом художнього вирішення сорочок. Певним контрастом до цих строгих смугастих площин є вишитий квітковий орнамент, розташований на відкладному комірі сорочки та споріднений з ним, дещо простіший за композицією – на манжетах рукавів. Незважаючи на те, що вони є менш помітними компонентами оздоблення порівняно з домінуючими смугастими тканими площинами, вишитий декор все ж таки виконує важливу функцію – допомагає формувати композиційну цілісність сорочки.

Інший тип цієї підгрупи складають *подібні за декором сорочки*, в яких неоднакові за шириною вузькі стрічки *зі спадаючим* (догори) *ритмом* розташовані на поликах. Непарна кількість – п'ять, рідше сім дещо ширших тридільних гладкотканих (безузорних) червоних площин заповнювали майже третину (верхньої частини) рукава. Часом центральна площина або суміжні з нею бічні виділялися введенням чорного або вохристо-жовтого кольорів. Вони зосереджували на собі основну увагу. Нижче цієї великої групи вільно розташованих на білому тлі смуг на щораз більшій відстані укладено чимраз вужчі пасочки. Вони формували спадаючий донизу ритм смуг. Зорово створювався також плавний перехід від насиченої за декором верхньої до нейтральної білої, нижньої частини рукава (с. Городок Маневицького р-ну Волинської обл.)[25]. Підтримує загальну композицію взористого рукава вузька група тридільних гладкотканих стрічок на комірі-стійці сорочки, а також вишиті зигзагоподібні пасочки, розташовані на манжетах і пазусі. Переважно з-поміж непарної кількості дещо ширших, поодиноко розташованих червоних смуг на білому фоні виділяється центральна, утворена парними чи тридільними вузенькими стрічками (с. Городок[26] Маневицького р-ну).

Ще одним типом другої підгрупи тканин є композиції, *в яких домінуючими були взористі смуги* у вигляді **дрібненьких зубчиків**, витканих перетиком (с. Городок Маневицького р-ну)[27] або виразніших за декором "*павучків*" (перебірного ткання "під дошку"), а гладкі безузорні стрічки доповнювали їх (с. Забріддя Любомльського р-ну Волинської обл.)[28] Група смуг на полику сягала 8,5 см висоти, значно більшою, 21 см за обсягом була площина смугастого декору верхньої частини рукава. Обидві групи домінуючих тридільних основних смуг та підпорядкованих їм вузеньких стрічок на полику та верхньої частини рукава завершувались щораз вужчими стрічками, які формували спадаючий ритм.

Ефектнішими в мистецькому розумінні є тканини для сорочок, основу композиції яких складають доволі крупні парні п'яти- чи тридільні домінуючі червоні площини з двома-трьома вузенькими червоними пасочками обабіч, які виконують функцію поверхниць. Тоненькі спарені білі стрічки, що розділяють їх, вносять свіжість у загальне сприйняття смугастого декору. Дещо збагачують та урізноманітнюють основні площини декору

[24]ВКМ Р2-2190.

[25]ВКМ Д-813.
[26]ВКМ Д-200, 212, 210.
[27]ВКМ Д-710.
[28]ВКМ Д-222.

Сорочка, с. Річиця Ратнівського р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання. ВКМ Д- 924.

Сорочка, с. Заброди Ратнівського р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання. ВКМ Д- 210.

вузенькі, теж парні, жовті, вохристі і чорні пасочки, які акцентують внутрішню розробку головних безузорних площин, призначених для оздоблення верхньої частини рукава. Нижче – на значній, щораз більшій відстані, укладено тоненьку і подвійні та поодиноку стрічки, які формують спадаючий ритм смуг. Для поликів виготовляли набагато вужчу основну червону стрічку, а вище неї – декілька (3-4) щораз вужчих гладкотканих пасочків на все більшій відстані. Вони створюють плавний перехід до нейтрального білого тла уставок (с. Ветли Любешівського р-ну)[29].

Третю підгрупу (другої групи) формують *основні червоні гладкоткані* та *дрібновзористі вишиті смуги*. Ці широкі площини й підпорядковані їм вузенькі стрічки теж сконцентровані на лінії плеча – на уставці та верхній частині рукава. Основні безузорні червоні смуги і вузенькі пасочки ткали репсовим, сатиновим або саржевим переплетенням 3/1 із суцільними застилами червоного піткання на лицевій стороні. А взористі, переважно неширокі стрічки, які їх доповнювали, – техніками вишивки "заволікування" (яка імітувала ткання) та "хрестиком". Найчастіше такий нескладний візерунок формував поверхниці основних декоративних площин, призначених як для поликів, так і для рукавів, або лише для поликів (с. Хворостів Володимир-Волинського р-ну)[30].

Схожі поодинокі чи парні вишиті стрічки виступали також поверхницями горизонтальної лінії зшивання цих двох пілок (полика та рукава). Іноді змережувальний шов був "перекладуваний" чорно-червоний (окремі ділянки якого зшивали ниткою чорного, а сусідню – червоного кольорів). Це збільшувало декоративність, посилювало виразність даної орнаментальної смуги, значно збагачувало загальну композицію і впливало на цільність її сприйняття. Певним чином ці поверхниці перегукуються також з набагато ширшими й складнішими за композицією, теж вишитими площинами геометризовано-рослинного квіткового орнаменту, розташованого на комірі і головним чином на пазусі "нагруднику". Варто зауважити, що за мотивами, масштабом орнамент коміра і пазухи переважно різний. Домінуючою в загаль-

[29]ВКМ Д–1270.
[30]ВКМ Р2-2173.

ному ансамблі декору сорочки нерідко є нагрудна частина – пазуха.

Споріднений тип композиції цієї підгрупи складають узорноткані вироби, в яких основні червоні площини для полика і верхньої частини рукава ткали *технікою перебору* "під дошку", а тло для них – переважно *репсом* (с. Залісся Камінь-Каширського р-ну)[31]. Для поликів виготовляли найчастіше одну суцільноткану червону смугу, посередині якої розташовано білу вужчу стрічку з червоними "павучками", що була домінантою всієї площини орнаменту. Зовнішні її краї обрамлені тоненькою білою стрічкою і завершені зубчастим червоним силуетом, створеним мотивами "півпавучків". Дещо складнішим і масивнішим був декор для верхньої частини рукава. Він утворений з трьох щільно укладених стрічок – аналогічних червоних "павучків" на білому фоні, які виразно виділяються з-поміж провідних безузорних червоних площин. Бічні зовнішні краї цієї тридільної горизонтальної площини теж завершені зубчиками, однак значно дрібнішими, створеними перетиком. На певній відстані від неї розташовані вузькі поверхниці – чорні тоненькі стрічки з червоним зубчастим завершенням. Аналогічна тонка зубчаста чорна й червона група стрічок укладених також із зовнішньої сторони однодільної взористої ділянки полика (уставки). Натомість з протилежної (внутрішньої) її зрівноважує декоративний чорно-червоний ("перекладуваний") з'єднувальний горизонтальний шов. Справа і зліва площину уставки ніби замикають вертикальні тоненькі вишиті стрічки у вигляді чорної та червоної кривульки.

Як і в багатьох інших сорочках Західного Полісся й Волині, манжети і пазуха в них були вишиті неоднаковим геометризовано-рослинним орнаментом. Серед них виділялася нагрудна частина декору, в якій переважав чорний колір. Він дещо перегукувався з кольором "обміток" на рукавах і поликах.

Інший тип означеної підгрупи складають тканини для сорочок, в яких *для полика і верхньої частини рукава ткали доволі широкі, масивні, взористі площини*. Іноді одна така група займала

Сорочка, с. Щедрогір Ратнівського р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання. ВКМ Д- 182.

Сорочка Сарненський р-н Рівненської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, саржеве ткання, вишивка. МІГ КН-8654.

[31] ВКМ Д-659.

дві третини полика. Тло традиційно було однотонне – червоне, створене репсовим переплетенням, сатином чи саржею 3/1. Підпорядковані їм тонші білі чи вохристо-золотисті вужчі стрічки підкреслювали ритміку. Однак акцентом були в основному поодинокі стрічки чорних та червоних павучків на білому тлі, розташовані горизонтально по центру (с. Погулянка Маневицького р-ну)[32]. Для збільшення тональних градацій цих основних барв і збагачення декору скручуванням червоної та білої нитки досягали ефекту меланжу. Такі парні мерехтливі стрічки, які формували ледь помітний візерунок у вигляді колоска, були поверхницями основного декору полика. Спільним для композицій такого типу були симетричність і рівновага в 3-5-тидільному групуванні ширших смуг і тоненьких стрічок, виділення центру і бічних ділянок та активне звучання насиченої червоної барви. Вона була домінантою художнього вирішення узорнотканих площин сорочок.

Ще одним типом третьої підгрупи є композиції, *в яких* переважно *середина чи бічні краї домінуючих смуг акцентувалися дрібноузорними павучками, кривульками чи іншими* нескладними за формою крупнішими *мотивами, витканими технікою перебору*. Крім провідного червоного тут застосовували білі, чорні та вохристо-жовті кольори для виділення окремих ділянок орнаменту. Аналіз існуючих зразків композицій дозволив виявити ущільненість (с. Лісове Маневицького р-ну)[33] або *розрідженість* (с. Датинь Ратнівського р-ну)[34] *групування* як домінуючих *взористих*, так і другорядних *безузорних пасочків*.

У цілому найширші й найважливіші групи орнаментальних ділянок зосереджені переважно біля горизонтальної лінії стику уставки та рукава. Там укладені в основному масивніші узорні смуги перебору. Вони активно виділяються чорним чи білим кольором на червоному тлі. Загалом усі групи смуг, розташовані на уставці і рукаві, займають половину або більшу частину довжини готового виробу – рукава сорочки. Своєрідним завершенням композиції сорочки є споріднені смугасті стрічки, з яких виготовлений комірстійка та манжет. Розташування основних взористих – “перебираних” стрічок “павучків” і підпорядкованих їм гладкотканих смуг за схемою спадаючого ритму характерне значною різноманітністю й варіативністю (с. Забріддя Любомльського р-ну[35]. Зазвичай найширші (8 см) домінуючі з них укладалися ближче до лінії зшивання уставки та рукава (с. Кортеліси Ратнівського р-ну[36]. Вони ще підсилювалися активними за силою звучання кольоровими сполуками – провідним чорним в поєднанні з червоним – на білому тлі.

Набагато складнішими за композицією типом цієї підгрупи є тканини для сорочок, в яких домінують доволі широкі узорнотканні горизонтальні площини, виткані технікою перебору (сс. Сворицевичі Дубровицького р-ну Рівненської обл.[37], Нуйно Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.[38]. Усі вони побудовані за трип’ятидільною схемою і містять доволі вишукані за формою мотиви ромбів, розет, зигзагоподібні лінії, хрещаті фігури тощо.

Четверта підгрупа (другої групи) включає в себе *тканини* для сорочок, *в яких переважали складні за формою мотивів взористі смуги, виткані технікою перебору*, а *гладкоткані* – підпорядковувалися їм. На уставках (поликах) та у верхній частині рукава розташовували споріднені, подібні або й однакові узорноткані перебірні стрічки. У них переважав червоний колір, а чорний підкреслював найважливіші ділянки орнаменту, акцентував ритм укладу основних орнаментальних і другорядних стрічок. Вироби з таким декором найбільше характерні для сс. Замшани Ратнівського р-ну[39], Лука[40], Нуйно[41], Видричі Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.[42]. Для них характерно те, що для полика призначалася значно вужча тридільна група узорнотканих стрічок, серед яких за величиною і виразністю орнаменту виділялася центральна смуга.

Набагато ширшою, переважно тридільною бу-

[32]ВКМ Д-1174.
[33]ВКМ Д- 213.
[34]ВКМ Р2-146.
[35]ВКМ Д-222.
[36]РКМ Т-2535, 2534, 3396.
[37]ВКМ Р2-1719.
[38]ВНЦ.
[39]МУНДМ КТ-5013.
[40]МУНДМ КТ-4919, 5009.
[41]МУНДМ КТ-5148, 5147.
[42]ВКМ Д-241.

ла група споріднених смуг для декорування верхньої частини рукава. Чітко виділялася центральна і бічні краї, а також симетрично розташовані поверхниці – у вигляді однієї чи двох вузьких стрічок. Основна узорна площина сформована хрещатими червоними і чорними мотивами, чітко укладеними поряд. Зовні така смуга обрамлена групами гладких червоних стрічок, розділених чорними хвилястими і пунктирними лініями, які позбавляють монотонності сприйняття композиції усієї площини. Охарактеризовані типи взористих тканин цієї групи поширені й на теренах Холмщини та Підляшшя[43], а також Білоруського Полісся[44].

Третя група тканин для сорочок західної частини Українського Полісся й Волині *характерна горизонтальним розташуванням безузорних та взористих смуг на поликах та всій частині рукавів сорочок*. Це неоднакові за шириною, декором, щільністю чи розрідженістю розташування смуг ткані вироби. За цими основними критеріями їх теж *можна виокремити в декілька підгруп, типів та їх варіантів*.

До першої підгрупи (третьої групи) належать ті, *типовою ознакою яких є формування однакових або споріднених за схемами і ритмікою розташування доволі масивних, суцільно затканих червоними смугами площин*. Вони заповнювали *майже всю уставку*, а також *сягали третини верхньої частини рукава* (с. Кухли Маневицького р-ну)[45]. На гладкому яскраво-червоному тлі домінуючих червоних ділянок розташовано ледь помітні вохристо-жовті тоненькі пасочки. Вони характерні переважно неоднаковою шириною, симетричністю відносно центру та бічних країв. Ці ясніші за тоном стрічки збагачували колорит, вносили теплоту, однак найважливішою їх функцією було формування ритміки. Центральна, трохи ширша стрічка, а іноді й бічні краї, обрамлялися чорними тоненькими пасочками, які підкреслювали ритміку, зосереджували увагу на найважливіших компонентах декору. Часом поруч із чорними стрічками укладено дещо ширші вохристо-золотисті меланжеві смужки, сформовані скручуванням білої та жовтої ниток. Своєю мерехтливістю й відмінністю за тоном вони певним чином перегукувалися з білим тлом виробу. Завершеності композицій додавали подвійні чи потрійні поверхниці.

Характерно, що ці тонкі, теж тридільні групи стрічок, однакові або різні за шириною, укладені симетрично лінії стику уставки і рукава та домінуючих червоних площин, але лише з верхньої зовнішньої сторони уставки і нижче основного декору рукава. Вони візуально формували спадаючий ритм смуг і забезпечували плавний перехід від насиченої та активної площини декору до нейтрального білого тла рукава. Такі ж самі, як і поверхниці, або подібні до них, дещо ширші групи тридільних смужок, у яких виділялася центральна стрічка, укладені також неподалік манжетів. Комплекс таких смуг, розташованих внизу рукава "зарукавники" ніби зрівноважували й доповнювали насичену декором верхню його частину.

Поверхниці перегукувалися зі спорідненою за схемами розташування групою тридільних гладко тканих червоних смуг, укладених на рівні грудей передньої пілки сорочки. Однак ці червоні стрічки менш насичені за тоном, оскільки вони, як і все полотнище сорочки, виготовлені полотняним переплетенням, тоді як декор рукавів – репсовим чи сатиновим. Охарактеризовані взористі тканини для сорочок вирізняються багатством і різноманітністю вибагливих у мистецькому розумінні декоративних рішень.

Особливою вишуканістю позначені споріднені тканини для сорочок цієї підгруни, характерні тим, що, крім широких гладкотканих червоних площин, у них були поодинокі тоненькі стрічки у вигляді горизонтально спрямованих у різні сторони (вправо і вліво) колосків. Останні утворені завдяки саржевому переплетенню та застосуванню парних уточних прокидок із скручених двох ниток контрастних барв – чорної та білої або червоної та білої. Такі стрічки колосків вирізнялися не лише делікатним малюнком і згармонізованими тональними сполуками, а й чітко вираженою

[43] Ігнатюк І., Кара-Васильєва Т. Народний одяг українців Холмщини й Підляшшя.– К., 1997.– С. 178-179.

[44] Віннікава М.М., Богдан П.А. Скарбы з вясковых куфраў: Традыцыйны касцюм і тэкстыль з калекцыі, Народнае мастацтва Беларускага Палесся: Ілюстраваны каталог.– Мінск, 2009; Раманюк М. Беларускае народнае адзенне.– Мінск, 1981.– Ил. 49-50, 116-117, 126, 138, 139, 156, 189.

[45] РКМ Т-2469.

Сорочка, с. Самари Ратнівського р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, саржеве, сатинове ткання. ВКМ Д-82.

Сорочка, с. Конище Ратнівського р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, саржеве, перебірне ткання, вишивка. ВКМ Д-204.

фактурою. Вони рельєфно виступали над гладкотканою лискучою поверхнею червоного тла. Крім того, скручені нитки піткання створювали ефект мерехтливості, що пожвавлювало сприйняття загальної площини декору, урізноманітнювало і збагачувало його. Колоски обабіч підтримувалися ще поодинокими спорідненими прокидками (таких же скручених з двох ниток) контрастних тонів, які візуально сприймалися штрих-пунктирними лініями.

У загальній композиції готового виробу (сорочки) такі *масивні групи* тканого декору *заповнювали майже всю площину полика і третину верхньої частини рукава*. Вдвоє вужча група однотипних смуг "зарукавників" розташована була внизу рукава, поблизу манжета (с. Ставок Костопільського р-ну Рівненської обл.)[46]. Характерно, що обидві широкі групи декору, сконцентровані на полику та у верхній частині рукава, закомпоновані за аналогічною тридільною схемою з ідентичними поверхницями, однак різнилися щільністю групування (масштабом). На поликах вони були дещо вужчі, менше місця займали червоні смуги. Крім домінуючих компонентів декору – колосків, тридільність підкреслена тоненькими парними чорними стрічками з білою прокидкою між ними. Поверхницями були поодинокі ширші червоні стрічки в оточенні чорно-білої пунктирної, вохристої і червоної – суцільної лінії. Загалом вони симетрично укладені на незначній відстані від домінуючої групи взористих площин, доповнювали їх і певним чином замикали композицію в єдине ціле.

Осібно розташована вужча група смуг внизу рукава "зарукавників", характерна тим, що вона однодільна. Посередині укладена ідентична стрічка колосків в оточенні гладких тоненьких штрих-пунктирних пасочків тих же барв. Домінуючим також був червоний колір тла. За схемою розташування і внутрішньою розробкою ця взориста площина споріднена з іншими основними компонентами оздоблення сорочки. Дві різні за шириною, але подібні за будовою стрічки "поверхниці", укладені лише з верхньої сторони цієї групи смуг, формують плавний перехід від насиченої за деко-

[46]ВКМ Д-1134.

ром червоної смугастої площини до нейтрального білого тла.

У цілому філігранна розробка мотивів колосків, точна вивіреність співвідношення їхньої ширини до тла й підтримка іншими стрічками забезпечують досконалість композиції усього виробу, високу естетичну культуру непоказної краси. Усе сказане є найкращим свідченням великої майстерності народних майстрів, їх непересічних творчих здібностей та вродженого таланту.

Другу підгрупу (означеної третьої групи) складають *тканини з рапортними композиціями* червоних *гладкотканих стрічок* на білому тлі, які з різним ступенем інтенсивності *заповнювали всю площину рукава й уставки* (за незначними винятками). У *найпростіших із них* – поодинокі вузенькі стрічки (по 0,5 см) рівномірно розташовані на білому тлі майже всієї площини рукавів, лише біля манжета помітний спадаючий ритм цих смужок і плавний перехід до гладкого білого тла (с. Яровище Старовижівського р-ну Волинської обл.)[47].

Така монотонність смугастого декору значною мірою *компенсувалася домінуючою ширшою смугою геометричного орнаменту*, створеного поперемінним чергуванням червоних ромбів концентричної будови та хрещатих фігур, що їх розділяли, розташованого вгорі рукава. Обабіч ця узорна група обрамлена поодинокими тоненькими чорними і червоними стрічками, які підкреслювали їх і ніби замикали в єдине ціле. Нижня частина уставки теж містила подібну орнаментальну стрічку, однак значно вужчу і менш виразну за декором. Вона мала не лише аналогічне обрамлення тоненькими чорними та червоними пасочками. Вище цієї групи стрічок укладено ще декілька поодиноких, червоних стрічок, подібних до тих, що були на рукавах. Вони перегукувалися з ними за ритмом. Більша – верхня частина уставки була однотонна біла і ніби зрівноважувала нижню безузорну площину рукава.

Рапортна система укладу смуг, однак значно складніших – *три-* і *п'ятидільних*, характерна і для декоративного вирішення інших сорочок (із Сарненського р-ну Рівненської обл.[48] та с. Річи-

Сорочка, с. Щедрогір Ратнівського р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання, вишивка. ВКМ Д-181.

Сорочка, с. Городок Маневицького р-ну Волинської обл., поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове ткання, вишивка. ВКМ Д-200.

---

[47] МІГ КН-8654.

[48] ВКМ Д-9024.

ця Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.)[49]: у них домінуючі червоні смуги та підпорядковані їм вузенькі стрічки переважали над білим нейтральним тлом виробу. Ритмічність ускладнювалася завдяки позмінному розташуванню ширших і вужчих споріднених за укладом пасочків, або ж контрастних широких груп та однієї стрічки.

Акцентом композиції сорочок з таким щільно заповненим смугастим декором є знову ж таки верхня частина рукава – горизонтальна лінія стику (зшивання його з уставкою). Тут сконцентровано більшу кількість ширших смуг, споріднених з тими, що заповнюють основне полотнище рукава.

Інший варіант *рапортних поперечносмугастих композицій* складають ті, основу яких формують доволі *широкі, щільно згруповані червоні площини* та *вузькі поодинокі стрічки* (рапорт яких сягає 12-14 см). Вони іноді чергуються на значній відстані (с. Самари Ратнівського р-ну Волинської обл.[50] або дуже щільно укладені (с. Щедрогір Ратнівського р-ну Волинської обл.)[51] на білому тлі. У першому випадку біле тло домінує над взористим смугастим декором. У другому – навпаки, масивні червоні площини майже суцільно заповнюють рукав і уставку, а біле тло – лише розмежовує їх та акцентує ритм смуг. Поодинокі чорні уточні прокидки підкреслюють найважливіші ділянки декору, увиразнюють його. Парні чорні стрічки обрамляють також тридільну групу щільно укладених ширших червоних смуг, що підкреслюють горизонтальну лінію з’єднання рукава та уставки. Цей комплекс є акцентом загального художнього вирішення сорочки (із с. Щедрогір[52].).

Незвичною і відмінною від усіх охарактеризованих схем розташування тканого декору є сорочка із с. Самари[53]. У ній споріднені за композицією гладкоткані групи смуг заповнюють не лише площину рукава і уставки, а й передню частину сорочки – на грудях (від шиї і до пояса). Посередині робили розріз для пазухи. Комір і манжети теж виготовлені зі спорідненого за декором домотканого смугастого полотна.

Аналоги рапортних схем декоративного вирішення сорочок з тканим узором існували й на суміжних з Україною теренах Білоруського Полісся, зокрема Брестської та Гомельської обл.[54].

Третю підгрупу (третьої групи) формують *гладкоткані смуги* в поєднанні з *домінуючими “павучковими” стрічками*. Такі, дещо багатші за художнім вирішенням, ширші, безузорні червоні площини були тлом для поодиноких вузеньких стрічок мініатюрних павучків. Група цих смуг на поликах сягала 12 см, споріднена з нею, іноді дещо ширша (12-13 см) розташована у верхній частині рукава. Обидва однотонні, подібні між собою основні взористі комплекси, утворені широкими безузорними червоними площинами (сатинового переплетення). На їхньому тлі симетрично укладена різна кількість вузеньких чорних і білих суцільних та штрих-пунктирних ліній і значно виразніших за силуетом “павучкових” стрічок (перебірного ткання).

Відмінність полягала в тому, що група горизонтальних смуг для уставок мала лише одну стрічку червоних “павучків”, закомпонованих по центру. В іншій – для рукавів, крім неї були ще поодинокі, симетрично розташовані чорні стрічки “павучків”. Завдяки контрастним сполукам чорних “павучків” на білому фоні, ці взористі смужки були акцентом композиції. Як і в подібних виробах, доповнюючі вузькі стрічки “обмітки” завершували зовнішні краї основних площин орнаменту. Вони перегукувалися з групою подібних червоних гладкотканих стрічок симетричної будови, розташованих поблизу манжетів та значно вужчих, укладених горизонтально посередині рукава. Ці, нескладні за схемою і ритмом стрічки доповнювали і збагачували загальну композицію узорнотканих стрічок (с. Градиськ Маневицького р-ну)[55].

Геометризовано-рослинні мотиви вишитого ор-

[49]ВКМ Д-926.
[50]ВКМ Д-82.
[51]ВКМ Д-181.
[52]ВКМ Д-82
[53]ВКМ Д-181.

[54]Курилович А.Н. Белорусское народное ткачество.– Минск, 1981.– С. 69; Белорусские народные ткани в собрании Государственного художественного музея БССР: Каталог.– Минск, 1979.– Ил. 33-36; Віннікава М.М., Богдан П.А. Скарбы з вясковых куфраў...– Іл. 23, 78.
[55]ВКМ Р2-300.

наменту на комірі-стійці та манжетах рукавів були певним контрастом до основних узорнотканих компонентів декору сорочок.

Подібні за принципом декору є композиції, в яких ідентичні тридільні групи масивних червоних площин з акцентом чорно-білих павучків, розташованих горизонтально по центру смуг, призначені лише для уставок і верхньої частини рукава (с. Погулянка Маневицького р-ну)[56]. Вони візуально підтримувалися доволі широкою смугастою площиною, без "павучків" заповненою біля манжетів.

В інших, значно вишуканіших за художнім вирішенням сорочках найширша (18 см) взориста площина призначена для оздоблення верхньої частини рукава. Тут, крім гладкотканих червоних смуг, розташовано три вузьких стрічки чорних "павучків" (по центру на жовтому фоні), а симетрично укладені чорні "павучки" біля обидвох країв – на білому тлі. Вони є акцентом композиції не лише цієї домінуючої площини, а й усього рукава[57]. Споріднена "павучкова" стрічка акцентує також середину іншої, втроє вужчої (6 см) групи безузорних червоних стрічок, укладених поблизу манжета. Натомість гладкоткана червона площина уставки (шириною 12 см) не акцентувалася подібними "павучковими" стрічками, тому значно поступалася іншим крупним площинам декоративністю. Загалом усі основні компоненти оздоблення сорочки споріднені внутрішньою розробкою червоного тла поодинокими тоненькими жовтими і чорними стрічками, які дещо увиразнювали домінуючі й підпорядковані їм площини, підкреслювали горизонтальні ритми та збагачували їхнє мистецьке вирішення.

Чи не найвишуканішими за композицією *є однотипні варіанти* сорочок, *у яких усі частини декору узорнотканих сорочок* (розташовані й на інших ділянках рукавів, на манжетах і комірі) в арсеналі засобів досягнення мистецької виразності *мали домінуючі павучкові стрічки. У головних площинах*, призначених для розташування на поликах, та у верхній частині рукавів *таких "павучкових" стрічок було по три.* Вони різнилися лише тим, що на поликах бічні, симетрично укла-

Сорочка, с. Городок Маневицького р-ну Волинської обл., кін. XIX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове, перебірне ткання, вишивка. ВКМ Д-814.

Сорочка, с. Лісове Маневицького р-ну Волинської обл., кін. XIX ст. Льон, бавовна; полотняне, сатинове, перебірне ткання. ВКМ Р2-146.

[56]ВКМ Д-1174.
[57]ВКМ Д-1506.

дені стрічки чорних "павучків" були на білому фоні, й акцентували цю частину декору. Стрічка червоних "павучків" на білому тлі, укладена по центру окресленої групи смуг, поступалася чорним "павучкам" активністю. Натомість у верхній площині рукава "павучковою" стрічкою виділяли центральну частину декору, тоді, як червоні "павучки" (на білому тлі) завершували бічні сторони цієї групи смуг. Така варіативність їхнього розташування забезпечувала багатство декоративного вирішення і позбавляла їх одноманітності (с. Тельчі Маневицького р-ну)[58]. Подібна за розташуванням основних і другорядних елементів оздоблення тканин орнаментом є сорочка зі с. Каменуха[59] того ж р-ну. Обидва зразки виробів мають також групу гладкотканих (полотняним переплетенням) червоних горизонтальних пасочків, на лінії грудей передньої пілки сорочок, які органічно пов'язувалися з однотипними стрічками на рукавах. Однак їхня первісна функція, очевидно, мала сакральне, оберегове значення, а не суто декоративне.

Четверта підгрупа (третьої групи) охоплює тканини *горизонтального розташування смуг з геометричним орнаментом по всій площині рукавів та уставки.*

Одними із типів композиції означеної підгрупи є ті, в яких *домінуючі три групи орнаменту* (витканого технікою перебору "під дошку") традиційно *заповнювали верхню частину рукава. Споріднені з ними*, однак значно вужчі *орнаментальні смуги розташовані в нижній частині уставки*. Інші ж ділянки рукава та уставки характерні розрідженим укладом вузьких груп гладкотканих і поодиноких перебірних стрічок (рапорт яких сягає 4,5 см). Біля манжета і коміра рапортна схема змінюється плавним переходом до нейтрального білого тла. Кольорова гама базується на поєднанні домінуючої чорної та підпорядкованої їй червоної барви з незначним вкрапленням вохристої (с. Конище Ратнівського р-ну Волинської обл.)[60].

Варіантами цього типу є тканини, в яких значно *ширші*, *тридільні*, виразніші за формою *орнаментальні площини перебору* (загальною шириною 11 см) *призначені для верхньої частини рукава. Нижче, рівномірно повторювалися* поодинокі гладкоткані *ширші смуги та вузенькі пасочки* (рапорт яких складав 7,5 см). Центральна взориста площина сформована густо заповненими червоними ромбами й симетрично укладеними по вертикалі трикутниками та білим тлом у вигляді хрещатих фігур між ними. Посередині цієї орнаментальної смуги розташована чорна штрих-пунктирна лінія (створена теж перебором), яка підкреслювала горизонтальний ритм і акцентувала увагу на найважливішому компоненті декоративного вирішення готового виробу – сорочки (с. Щедрогір Ратнівського р-ну)[61]. Зовнішні краї основної взористої смуги, поверхниць та ширших стрічок, які заповнюють усю площину рукава, завершені зубчастим силуетом, який збагачував композицію і позбавляв сухості монотонного ритму.

Однотипними, ще більш ускладненими за композицією є тканини для сорочок, *у яких* теж *домінуючі* (11,5 см ширини) *смуги геометричного орнаменту однодільного* (с. Заброди Ратнівського р-ну)[62] або *тридільного* (вдвоє ширшого – с. Заброди[63] цього ж р-ну *призначені для верхньої частини рукава*. Основою цих крупних орнаментальних площин є ромб концентричної будови зі складним перехрестям по центру. Ромби, укладені поряд або вертикально – між спареними вузькими стовпчиками, формували насичену взористу площину, яка була акцентом художнього вирішення усього полотнища рукава.

Значно вужчі дрібноузорні стрічки "павучків" або складніші за схемами розташування і формою дещо ширші смужки орнаменту (у вигляді парних ромбиків, укладених вертикально) розташовані посередині кожної (або через одну) ширшої смуги, що позмінно чергується з вузькими поодинокими безузорними стрічками по всій площині рукава. Прикметною ознакою обох зразків тканин з такими рапортними композиціями є те, що домінуючими в них виступають червоні гладкоткані та підпорядковані їм ширші орнаментальні

[58]ВКМ Д-1152.
[59]ВКМ Д-330.
[60]ВКМ Д-204.
[61]ВКМ Д-182.
[62]ВКМ Д-210.
[63]ВКМ Д-209.

смуги і вузькі стрічки. Контрастний білий колір служить фоном для них та увиразнює як форму мотивів у смузі, так і ритмічність чергування усіх складових декору рукава і сорочки в цілому. Всі ширші взористі і безузорні площини та смуги характерні симетричністю внутрішньої їх розробки, тридільністю, наявністю однієї або й двох-трьох поверхниць у вигляді тоненьких червоних стрічок (на білому фоні). Взористі стрічки, які їх розділяють, іноді мають зубчастий силует[64], який перегукується з іншими складовими ("павучками" та домінуючим ромбічним орнаментом), що урізноманітнює і збагачує загальну композицію рукава сорочки.

На уставках розташовано теж групу споріднених рапортних стрічок, від яких доверху укладено вужчі поодинокі пасочки, що створюють плавний перехід до нейтрального білого тла. З протилежного боку – біля лінії зшивання уставки й рукава – традиційно поміщали найширшу безузорну або взористу групу смуг, які акцентували плечову частину сорочки.

Загалом усі компоненти тканого декору сорочки формували цільну композицію. Контрастом до них були взористі ділянки (створені технікою вишивки – хрестиком) рослинно-геометризованого орнаменту, розташованого на манжетах, відкладному комірі та у вигляді нагрудника – на пазусі сорочки[65]. Натуралістичне відтворення вишитих в'юнких галузок з широкими розложистими трилисниками і поодинокими листочками, укладеними між суцвіттям дрібних квіток та пуп'янків, мали цілком інший принцип декоративного вирішення, ніж узорнотканий основний геометричний орнамент рукавів, потрактований лаконічно.

До п'ятої підгрупи (третьої групи) *відносимо тканини з горизонтальним розташуванням крупних червоних площин геометричного орнаменту на уставці та у верхній частині рукава.* Доповнювали й підтримували їх *групи* гладкотканих *смуг, розташованих внизу рукава "зарукавники"* й на манжеті.

Як і в споріднених сорочках (попередньої підгрупи), основою композиції обох домінуючих площин орнаменту (витканого технікою перебору) є великі ромби концентричної будови зі складною розробкою внутрішнього поля та зовнішніх країв. Найчастіше вони завершені прямокутними або скісними відростками, які збагачували силует ромбічних фігур (с. Піща Любомльського р-ну)[66]. Центральна частина ромбів створена маленькими чотирма ромбиками, укладеними симетрично між скісним перехрестям. Обидва зовнішні краї усієї групи ромбічного орнаменту обрамлені групою вузьких стрічок із зубчастими виступами різної ширини, які за формою перегукувалися з основними мотивами. Група тонких червоних стрічок забезпечувала поступовий перехід до білого тла, а також була споріднена з подібними гладкотканими "затиканими", "перетиканими" смужками, розташованими біля манжета, а ще вужчі – на самих манжетах сорочки. Традиційно основний пурпурово-червоний колір усіх компонентів декору збагачувався введенням поодиноких уточих прокидок контрастної чорної барви, а також вохристо-жовтої, яка пом'якшувала ці сполуки й робила їх теплішими.

Найбільше аналогів такого типу сорочок узорнотканих (виготовлених перебором "під дошку"), а ще більше вишитих (технікою занизування, яка імітувала ткання перебором) знаходимо в районах Українського[67] (сс. Ворокомле Камінь-Каширського р-ну[68], Городок[69], Яблунька Маневицького р-ну[70], Замшани Ратнівського р-ну Волинської обл.[71] та Білоруського Полісся[72].

Четверта група тканин для сорочок західної частини Українського Полісся й Волині відмінні від усіх охарактеризованих тим, що у них

[64]ВКМ Д-209.

[65]ВКМ Д-209.

[66]ВКМ Д-47.

[67]Сахута Е.М., Стельмащук Г.Г. Декор народной одежды // Общественный быт...– С. 320-321.

[68]ВКМ Д-1262.

[69]ВКМ Д-198.

[70]ВКМ Д-136.

[71]ВКМ Р2-1020.

[72]Курилович А.Н. Белорусское народное ткачество...– С. 69-70; Белорусские народные ткани...– С. 31-34, 36-41, 44, 46; Раманюк М. Беларускае народнае адзенне.– Мінск, 1981. – Ил. 6, 9, 10, 50, 70-73, 75-83, 95, 98, 138, 156, 162, 173-175, 189, 299, 303, 307, 310, 323, 325; Сахута Я.М. Узорное ткачество и вышивка // Художественные ремесла и промыслы Белоруссии.– Минск, 1988.– С. 250-251; Віннікава С.М., Богдан П.А. Скарбы з вясковых куфраў...– С. 63, 101-110, 121-123.

Рукав сорочки, с. Ставок Костопільського р-ну Рівненської обл., Льон, бавовна; конопляне, сатинове ткання, вишивка. ВКМ Т-2469.

Рукав сорочки (фрагмент), с. Ставок Костопільського р-ну Рівненської обл., Льон, бавовна; конопляне, сатинове ткання, вишивка. ВКМ Т-2469.

лише на *поликах* (уставках) розташовані *узорноткані горизонтальні смуги*, а на *рукавах – вертикальні*[73].

До першої підгрупи можна залучити взористі *тканини з три- п'ятидільною схемою розташування нескладних орнаментальних смуг, утворених дрібними прямокутниками чи хрестиками* на білому нейтральному фоні. Завдяки тональному контрасту червоного, чорного, а іноді й вишневого кольорів орнаменту на білому тлі форма мотивів чітко виділялася, вони активно звучали в загальній поліфонії художнього вирішення твору. На уставках здебільшого закомпоновували широку (8-10 см) тридільну смугу з однотипними поверхницями обабіч (с. Ворокомле Камінь-Каширського р-ну[74] або у вигляді трьох, однакових за шириною, однак контрастних за кольоровими сполуками смуг ідентичного орнаменту (с. Річиця Камінь-Каширського р-ну[75]. *В обох типах композиції* виділялася середня частина взористої площини уставки. Проміжки білого тла між смугами підкреслювали тридільність їхнього укладу, полегшували сприйняття групи цих смуг в цілому та сприяли органічному зв'язку з тим же кольором фону всього виробу.

Взористі площини рукава були частіше всього значно багатші, наповнені більшою кількістю смуг, ширших (12-15 см) за розмірами. У них теж симетрично виділялася центральна домінуюча смуга та її бічні складові. Поодинокі тоненькі пасочки в одну-дві нитки підкреслювали основні компоненти декору й збагачували художнє вирішення всього виробу.

Інший варіант однотипних композицій складали тканини, у яких тло взористих смуг було найчастіше червоного кольору. Орнаментальні – чор-

[73]Обидві групи орнаментальних смуг ткали на верстаті горизонтально. Після цього одну з них розрізали по вертикалі навпіл, для двох уставок. Іншу ж (шириною 55-60 см), призначену для рукава, при зшиванні сорочки повертали вертикально і пришивали рукав до уставки. Горизонтальну лінію зшивання (з'єднання) цих двох складових сорочки переважно додатково не декорували, оскільки якраз у нижній частині полика розташовували основні поперечні взористі смуги. Вертикально спрямований орнамент рукава теж впритул доходив до них.

[74]ВКМ Р2-2258.

[75]ВКМ Д-1128.

Сорочка с. Градиськ Маневицького р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; конопляне, сатинове ткання, вишивка. ВКМ Р2-300.

Сорочка, с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, репсове, перебірне ткання, вишивка. ВКМ Д-116.

ні та червоні смуги (виготовлені технікою перебору) рельєфно виступали над гладкою поверхнею фону. Вони створювали тональні світлотіньові відблиски, які додатково збагачували й урізноманітнювали взористі площини. Поодиноко укладені фрагменти орнаменту на білому тлі вносили свіжість і підсилювали звучання суміжних його ділянок (с. Нуйно Камінь-Каширського р-ну)[76].

Друга підгрупа охоплює набагато *ширші, складніші за композицією і виразніші за формою мотивів узорні тканини* для сорочок (витканi теж технікою перебору). Вона об'єднує велику кількість споріднених виробів із найрізноманітнішими схемами розташування геометричного орнаменту.

Один тип об'єднує вироби, *в яких домінуюча тридільна взориста червона група* заповнює *всю площину уставки*. На ній зосереджена головна увага глядача. Основний орнамент традиційно розташований посередині дещо ширшої (10,5 см) центральної смуги. Вона утворена зірчастими розетами (вписаними в восьмигранну фігуру), розмежованими подвійним перехрестям (с. Сарники Луцького р-ну Волинської обл.)[77]. Ця взориста смуга чітко виділялася на білому фоні. Ще більшого звучання додавала їй чорна горизонтальна прокидка, укладена посередині, яка увиразнювала окремі ділянки орнаменту й акцентувала увагу на цій площині. Вужчі, суцільно згруповані обабіч за принципом симетрії та рівноваги групи червоних вузьких стрічок із зубчастим завершенням зовнішніх країв доповнювали й підтримували основну взористу смугу. Вузькі поверхниці, розташовані неподалік від них, створювали плавний перехід до нейтрального білого тла.

Лише з однієї, нижньої сторони (від домінуючої площини) розташовано значно вужчу взористу смугу (10,5 см). Вона утворена подібними за формою, однак меншими за розмірами мотивами – прямокутником із вписаним у нього ромбом, з деталізованою розробкою внутрішнього поля. Білі проміжки тла увиразнювали силует основних фігур, які перегукувалися з однотипними мотивами домінуючої узорної площини, доповнювали і підтримували її.

[76]ВКМ Р2-1692.

[77]ВКМ Р2-454.

Споріднена, хоча й набагато вужча (10,7 см) тридільна група провідного геометричного орнаменту та підпорядкованих їм гладкотканих вузьких стрічок укладена вертикально, посередині рукава. Вона щільно прилягала до горизонтальної лінії стику (зшивання уставки і верхньої частини рукава) і творила разом з декором уставки цільну композицію.

Іноді основу центральної смуги орнаменту складають вибагливі за формою розети, утворені ромбами концентричної будови з видовженими скісними відростками, які їх обрамляють ззовні (вони нагадують листочки) та перехрестям, котре розмежовує ці розети. Подібні основні мотиви (з усіченими зверху і знизу вершинами) формують також інші вужчі орнаментальні смуги, підпорядковані домінуючій групі декору, сконцентрованому на уставці[78].

Існує велика кількість однотипних варіантів таких композицій з більш чи менш ущільненим укладом крупних і менших за розмірами мотивів, варіативністю їх форми й поєднання між собою (сс. Боровно[79], Сошично Камінь-Каширського р-ну[80], Горигляди Любомльського р-ну Волинської обл.)[81]. Спільним для них є тридільність з виділенням центральної ширшої смуги, наявність поверхниць та акцентування чорною стрічкою центральної частини або й бічних країв домінуючої смуги орнаменту. Такий традиційний метод підкреслення чорним (темно-синім) кольором червоних взористих площин характерний і для декоративного вирішення тканих та вишитих виробів Бойківщини, Лемківщини, Поділля, Холмщини й Підляшшя та ін. історико-етнографічних р-нів України[82].

[78]МНУМ МІГ КН-8942.

[79]ВКМ Д-1401.

[80]ВКМ Д-1399, 1400.

[81]ВКМ Р2-305.

[82]Чугай Р.В. Ткацтво // Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження.– К., 1983.– С. 134-141; Никорак О.І. Сучасні художні тканини Українських Карпат...– С. 103, 105-107; Никорак О.І. Українська народна тканина: типологія, локалізація, художні особливості.– Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України)...– С. 190-193, 204, 277-482; Ігнатюк І., Кара-Васильєва Т. Народний одяг українців Холмщини й Підляшшя...– С. 177-214; Никорак О.І. Художнє ткацтво // Лемківщина.

Третя підгрупа об'єднує тканини для узорнотканих сорочок, у яких *найважливіші смуги орнаменту* призначені *для рукава* (вони розташовані в сорочці вертикально), а *підпорядковані їм вужчі пасочки для уставки – горизонтально.* Характерно, що уставковий декор був переважно у вигляді однієї смуги орнаменту (утвореного ромбами з найрізноманітнішою розробкою внутрішнього поля та подвійним чи потрійним перехрестям, що їх розмежовує). На незначній відстані обабіч завершує його тоненька, зигзагоподібна лінія, яка виконує функцію поверхниці (с. Острівок Камінь-Каширського р-ну)[83].

Декоративне ж вирішення рукава такої сорочки набагато складніше, базується на трип'ятидільній схемі розташування споріднених основних і підпорядкованих мотивів, з деталізованою розробкою їхньої форми (зовнішніх обрисів та внутрішнього членування). Завдяки контрасту червоного кольору візерунки графічно чітко виділяються на білому фоні і творять цільну композицію. Ширші та вужчі проміжки білого тла між мотивами в смугах і між самими смугами теж формують ритміку, яка збагачує декоративне вирішення не лише групи смуг, але й усієї взористої частини рукава та уставки сорочки. Подібна вузька смуга з тканим орнаментом розташована вертикально й на пазусі сорочки, ще вужча – горизонтально на рукаві та комірі.

Аналоги проаналізованих типів узорнотканих сорочок з найрізноманітнішими схемами горизонтального й вертикального розташування орнаменту є і в інших етнографічних районах Українського Полісся (зокрема, Центрального та Східного)[84].

Однотипні вироби побутували й на теренах суміжних районів Білорусі (Брестської, Могилівсь-

Сорочка, с. Ворокомле Камінь-Каширського р-ну Волинської обл., поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, перебірне ткання. ВКМ Р2-2258.

Сорочка, с. Горигляди Любомльського р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, перебірне ткання. ВКМ Р-305.

Історико-етнографічне дослідження. У 2-х т.– Т. 2. Духовна культура...– С. 252.

[83] ВКМ Д-192.

[84] УЦНК КН-126; Сидорович С.Й. Художні тканини західних областей УРСР...– С. 93-94; Матейко К.І. Український народний одяг...– С. 147-152; Николаева Т.А. Украинская народная одежда...– С. 37, 182-183; Захарчук-Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся...– С. 64-65.

Сорочка, с. Мельники Любомльського р-ну Волинської обл., кін. XIX – поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, перебірне ткання. ВКМ Д-2321.

Сорочка. Волинське Полісся., поч. XX ст. Льон, бавовна; полотняне, перебірне ткання, вишивка. МІГ КН-8942.

кої та Гомельської обл.)[85], а також Росії[86].

Отже, дослідження залучених до аналізу зразків узорних тканин для сорочок західної частини Українського Полісся й Волині дозволив виявити наступну закономірність. Місце розташування взористих частин на полі тканини, насамперед, зумовлене кроєм сорочки (та інших компонентів одягового комплексу). Ці орнаментальні ділянки призначені підкреслювати лінію крою (зшивання окремих частин сорочки) та виділяти найважливіші, зручні для огляду його деталі.

Художнє вирішення узорнотканих сорочок визначалося передусім традиціями формування одягових комплексів і залежало від форми всіх складових компонентів. Дослідження наявних артефактів дозволило виявити значну різноманітність і багатство композиції, варіативність тих чи інших схем розташування декору, пропорційність співвідношення різних його елементів. На основі систематизації тканого декору *за місцем розташування* в готовому виробі (на сорочці) ми умовно виділили чотири групи. За композицією і технікою ткання вони, в свою чергу, поділяються *на різну кількість підгруп, типів та їх варіантів*.

До першої групи належать тканини, узорноткані смуги яких *призначені лише для уставок сорочок*. Вона нараховує найменшу кількість типів, характерна простотою декору й ощадливістю застосування засобів досягнення мистецької виразності.

До другої групи залучаємо тканини, взористі площини яких *розташовані на уставках та у верхній частині рукава сорочок*. У цій групі виді-

[85]Сахута Е.М., Стельмащук Г.Г. Декор народной одежды // Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья...– С. 320-324; Сахута Е.М. Народное ткачество и вышивка // Сахута Е.М., Говор В.А. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии.– Минск, 1988.– С. 250-251; Курилович А.И. Белорусское народное ткачество...– С. 70; Віннікава М.М., Богдан П.А. Скарбы з вясковых куфраў..– Іл. 2, 35, 47-48, 77-78, 81, 109-110, 134-137, 157, 173, 199, 203; Беларускія нарадныя тканіны...– Іл. 1, 8, 9, 11-15, 18, 23-36; Раманюк М. Беларусскае народнае адзенне...– Табл. 5-10, 70-84, 110 та ін.

[86]Маслова Г.С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник.– Москва, 1956.– С. 614-615.

ляємо чотири підгрупи значно багатших за декором тканин, кожна з яких має неоднакову кількість типів та їх варіантів.

Третя група охоплює тканини, в яких горизонтальні групи орнаменту *заповнювали всю площину уставки і рукава*. Вона має три підгрупи та велику кількість вишуканих за художнім вирішенням типів тканин та їх варіантів.

До четвертої групи належать ті тканини, *горизонтальні смуги* яких призначені для розташування їх *на уставці*, а *на рукаві* – споріднені з ними *взористі площини, укладені вертикально*. Вони теж мають три підгрупи, значну кількість типів, позначені багатством і варіативністю декоративного вирішення.

Спільним для всіх означених груп, підгруп і типів композиції узорних тканин для сорочок є симетричність і тридільність укладу смугастого декору з виділенням центральної домінуючої площини, чітка ритмічність повторень гладкотканих та взористих смуг. Кольорова гама насичена, базується на переважанні пурпурово-червоної та вкрапленні незначної кількості темно-синьої або чорної (яка її замінила) та вохристо-золотистої барв. Лише у виробах другої пол. XX ст. з'явилася ширша палітра кольорів за рахунок введення до усталених сполук поодиноких стрічок зеленої, синьої, фіолетової, вишневої барв.

Орнаментальні площини сорочок утворені поєднанням незначної кількості лаконічних за силуетом геометричних мотивів: ромбів концентричної будови (іноді зі вписаними в них розетами), хрещатими фігурами (одинарним, подвійним чи потрійним перехрестям), трикутники (спарені й вертикально укладені) та елементами, що заповнювали ці мотиви чи проміжки між ними. В узорнотканих виробах простежується також ритмічність, яка розгортається по горизонталі і вертикалі. Горизонтальні ритми існують у межах смуги чи групи смуг орнаменту. Натомість вертикальна ритміка сформована схемами розташування вузьких смуг і широких площин не лише у групах, але й по всьому полотнищу рукава, уставки і ширше – всього виробу (сорочки).

Наявність значної кількості охарактеризованих груп, підгруп, типів композиції та їх варіантів є найкращим свідченням значного багатства й різноманітності художнього вирішення узорних тканин для сорочок досліджуваного регіону.

За схемами розташування тканого декору на жіночих сорочках спостерігаються також значні територіальні відмінності. Зокрема, для північних районів Українського Полісся, як і в суміжних

Сорочка, с. Піща Любомльського Волинської обл., кін. XIX ст. Льон, бавовна; полотняне, репсове, перебірне ткання, вишивка. ВКМ Д-47.

та віддалених від них районів Білоруського Полісся характерне розташування орнаменту на уставках і по всьому полю рукавів та спереду (на грудях) сорочки. У виробах східної частини досліджуваного регіону більш поширений уклад взористотканих горизонтальних площин внизу полика та вертикальних – вздовж верхньої сторони рукава. У західній частині Українського Полісся й Волині типовим було зосередження взористих площин горизонтально на уставках та у верхній і нижній частині рукава на "зарукавнику". Іноді, крім традиційного акцентування плечової частини, вертикальні смуги оздоблювали й середину зовнішньої частини рукава сорочки.

Статті

Оксана ШПАК

ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ БОГОРОДИЧНИХ ІКОН НА СКЛІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ 1998-2008 рр.)

Oksana SHPAK. Some Peculiarities of Iconography in Glass-Painted Icons of Our Lady Created at the Second Half XX c. (After Materials of Field Studies at 1998 to 2008).

Народне малярство на склі другої пол. XX ст. перейняло від народної ікони на склі XIX ст. традиційну техніку та іконографічний репертуар й водночас поповнилося новими іконографічними типами та сюжетами. Особливості іконографії цієї групи творів заслуговують на окремий розгляд, оскільки народні майстри не завжди дотримувалися канонічних приписів, досить своєрідно інтерпретували усталені композиційно-іконографічні схеми, що позначалося на специфіці художнього вирішення.

Твори народного малярства на склі XX ст. порівняно мало представлені у музейних та приватних збірках, тому стаття грунтується передусім на матеріалах польових (експедиційних) досліджень 1998-2008 рр.

Ікони на склі другої пол. XX ст., як і твори попереднього часу, за іконографією поділяються на декілька циклів: óбрази Христа, óбрази Богородиці, агіографічні та зображення "празників". Найбільше варіантів іконографії включає Богородичний цикл, у якому репрезентовані як найдавніші (Одигітрія, Єлеуса), так і значно пізніші іконографічні типи, пов'язані в основному із західною традицією. Для народних "скляних" ікон XX ст. характерне, порівняно з давніми творами, посилення впливів католицької іконографії. Така іконографічна зорієнтованість зумовлена тим, що взірцями для народних малярів у XX ст. здебільшого слугували привезені з-за кордону іконилітографії та олеографії, а також їх фотокопії, які у другої пол. XX ст. підпільно виконували численні фотоаматори (у період тоталітаризму було суворо заборонено малювати та репродукувати ікони, тому імпорт, як і виготовлення ікон кустарним способом, здійснювали нелегально). Слід зазначити, що рисунки для ікон, які тиражувалися у XIX – на поч. XX ст. у літографічних закладах великих культурних центрів – Відня, Парижа, Кракова, Варшави, Львова, Києва, Одеси, Санкт-Петербурга[1] та інших, – створювали професійні художники, а самі ікони друкували з дозволу або на замовлення Церкви. Тому "поліграфічні" ікони відповідали канонічним приписам. Це стосується і фотокопій з літографій. Народні майстри брали за основу для своїх творів композиційні схеми згаданих візуальних прототипів, інтерпретуючи їх згідно з власними смаками та уподобаннями.

Богородичний цикл у малярстві на склі другої пол. XX ст. найчисленніше репрезентований óбразами Богородиці з Дитям. Серед зображень Одигітрії в іконі на склі другої пол. XX ст. єдиним (поки що) примірником представлений образ, іконографія якого нагадує тип Богородиці Римської (ікона на склі з Буковини; інформація і фото О.В.Олійник, іл. 1). Вважається, що ця іконографія бере початок від чудотворного образу з церкви Санта-Марія-Маджоре в Римі[2]. На давніх канонічних взірцях Божа Матір зображена фронтально, правою рукою охоплювала ліву, тримаючи на ній Дитятко[3]. У народній іконі на склі XX ст. відтворене зворотнє, дзеркальне зображення, тому тут інше положення рук Богородиці (ліва охоплює кисть правої), а Христос благословляє лівою рукою. Цей відступ від канону, очевидно, пов'язаний з особливостями техніки малярства на склі, про які вже йшлося вище. Згаданий образ на склі має виразні "західні" впливи – корони з хрестоподібними завершеннями, "держава" у руці Христа та Його одіж (не хітон та гіматій, як на

[1] Турченко Ю.А. Український естамп.– К.: Наук. Думка, 1964.– С. 56, 262.

[2] Кондаков Н.П. Иконография Богоматери.– СПб., 1914.– Т. I.– С. 168-171.

[3] Там само.

Іл. 1. Ікона на склі "Богородиця Одигітрія". Буковина. Інформація та фото О.В.Олійник, 2007 р.

Іл. 2. Ікона на склі “Богородиця Єлеуса”. Друга пол. XX ст., с. Хлівище Кіцманського р-ну Чернівецької обл. Матеріали польових досліджень автора 1998 р.

Іл. 3. Ікона на склі “Богородиця Годувальниця”. Друга пол. XX ст. с. Торговиця Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. Матеріали польових досліджень автора, 2008 р.

візантійських взірцях, а довга підперезана сорочка, оздоблена широкою стрічкою коло шиї та по краях рукавів). Обличчя Богородиці й Христа – з деякими порушеннями пропорцій та рисами наїву, – далекі від усталених іконографією ликів. Зазвичай, анонімні автори ікон на склі повторювали з твору в твір вироблений ними “стереотипний” типаж без вікової градації.

Образ Богородиці Єлеуси (Милостивої) – варіант іконографічного типу Одигітрії[4] – також трапляється в малярстві на склі другої пол. XX ст. (ікона зі збірки Івано-Франківського краєзнавчого музею). Тут Богородиця й Дитя змальовані без корон, їх постаті відтворені по пояс, у тричвертному повороті. Ісус, охопивши ручкою Матір, по-дитячому пригорнувся до Неї. На іконах, зафіксованих під час експедиції на Покуття 1998 р. (с. Хлівище Кіцманського р-ну Чернівецької обл., іл. 2) відтворено тип Єлеуси (погрудне зображення); корона лише на голові в Марії, а німб оточує тільки голівку Ісуса. Композиційно лаконічні, ці ікони однак дуже виразні. Незважаючи на узагальнені засоби, які застосовували анонімні майстри, та риси примітиву у цих творах, óбрази Матері й Дитятка сповнені особливої ніжності, переданої по-народному щиро.

Образ Богородиці Годувальниці на сьогодні представлений однією іконою на склі другої пол. XX ст. з Торговиці[5] (автор – Є.М.Скорокіжук) (Іл. 3). Порівняно з величними, фронтально-урочистими зображеннями на давніх “скляних” іконах цей образ набув у XX ст. ліричного відтінку (Діва Марія нахилила голову до Сина й ніжно обіймає Його). На відміну від Одигітрії іконографія Божої Матері Годувальниці у давньовізантійському мистецтві невідома. Вона з’явилася у грецькому ікономалярстві XIV ст. як результат західних запозичень. До образу Божої Матері Годувальниці зверталися відомі митці епохи Відродження, згодом Її образ у чис-

[4]Кондаков Н.П. Иконография Богоматери.– СПб., 1914.– Т. I.– С. 211.

[5]У с. Торговиця Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. другої пол. XX ст. діяв осередок народного малярства на склі. Див.: Шпак О. Малювання на склі другої половини XX ст.: нові матеріали // МІСТ (Мистецтво, історія, сучасність, теорія).– К.: ВХ [студіо], 2003.– № 1.– С. 253-263.

ленних інтерпретаціях відтворювали у малярстві та графіці (зокрема хромолітографії). Згадана ікона на склі з Торговиці в загальних рисах відтворює композицію і рисунок літографії (про неї можемо судити з розфарбованої фотокопії, зафіксованої у с. Барвінковому Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.; матеріали експедиції 2008 р.). Взоруючись на візуальний прототип, народна майстриня дещо спростила малюнок: відмовилася від другорядних деталей, прикрила декоративним вінком-гірляндою стопи Дитятка, відтворені в оригіналі у складному ракурсі. Простими засобами площинно-контурного трактування й не зовсім вправного рисунка майстриня з Покуття створила сповнений ніжності образ-ікону, близький сучасникам і наступним поколінням.

Серед ікон Богородичного циклу в народному малярстві на склі XX ст. найбільшого поширення набула іконографія Божої Матері Неустанної Помочі. Цей іконографічний тип – візантійського походження. Вважають, що ікону було створено у XIII ст.[6] (хоча, згідно з деякими переказами, її написав сам апостол Лука). Близько 1498 р. святиня потрапила до церкви святого Матея у Римі, де вона прославилася багатьма чудодіяннями[7]. Після зруйнування церкви у XVIII ст. врятована монахами августинами ікона опинилася у забутті й була віднайдена щойно у 1865 р.[8]. Відтоді її почитання розповсюдилося в інших країнах. Поширення іконографії Божої Матері Неустанної Помочі на західноукраїнських теренах припадає на др. пол. – кін. XIX ст. й триває впродовж усього XX ст. Образ Божої Матері Неустанної Помочі має багато спільного з іконами Одигітрії, відрізняючись характерним поворотом фігури та рухом ніжок Дитятка (з однієї спадає сандаля). Ісус сидить на лівій руці у Матері, повернувши голівку в протилежний бік: "дитина Ісус з острахом дивиться на знаряддя своїх прийдешніх тортур – хрест і спис у руках ангелів"[9]. Богородиця тримає ручки Сина у своїй руці – свідчення Їх тісного духовного зв'язку. У давнішій іконописній традиції (принаймні до XIX ст.) такі ікони мали назву "Страсної Божої Матері"[10].

Іл. 4. Ікона на склі "Богородиця Неустанної Помочі" з ц. Різдва Богородиці у с. Новосілка Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. Інформація та фото О.В.Олійник, 2001 р.

У народному малярстві на склі другої пол. XX ст. образ Божої Матері Неустанної Помочі зазнав відчутної народної інтерпретації, порівняно з канонічними зразками. Анонімні народні малярі переважно не відтворювали ангелів і характерне лише для цього іконографічного типу положення стіп Дитятка, "заховуючи" їх під складками одягу. Цілком далекі, від визначених каноном, лики: вони нагадують реальні обличчя або ж відчутно позначені рисами художнього примітиву. Іноді Богородиця з Ісусом зображені без корон (ікона на склі з церкви Різдва Богородиці у с. Новосілка Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.; інформація і фото О.В.Олійник) (Іл. 4.).

[6]Вояковський Н. Шляхами наших прочан. Проповіді про чудотворні ікони Божої Матері / Вид. друге.– Львів: Вид-во оо. Василіян "Місіонер", 1998.– С. 98.

[7]Там само.– С. 101.

[8]Там само.– С. 102.

[9]Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони.– Львів: Свічадо, 2002.– С. 135.

[10]Кондаков Н. П. Иконография Богоматери.– СПб., 1914.– Т. I.– С. 151.

У другій пол. ХХ ст. на західноукраїнських теренах побутували образи-фотокопії, розмальовані яскравими аніліновими барвниками, в яких основне зображення було оточене вінком із квітів. Порівняно з літографіями поч. ХХ ст. – точними копіями чудотворної ікони Божої Матері Неустанної Помочі з церкви святого Альфонса в Римі (знаходиться там і нині[11] фотографічна ікона другої пол. ХХ ст. із церкви великомученика Дмитра у с. Великий Рожен Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) позначена стилістичними новаціями: зміною ликів зі строго візантійських на ідеалізовано-реалістичні, загальним ілюзорно-натуралістичним трактуванням, відсутністю постатей архангелів зі страсними атрибутами. Саме такий іконографічний взірець взяв за основу для своїх ікон на склі П.М.Столащук. Зберігши основні обриси постатей, він не намагався наслідувати ілюзорно-об’ємне вирішення. Засобами умовно-площинного декоративного трактування йому вдалося створити своєрідний, мистецьки виразний твір, який не має “вторинного” характеру стосовно візуального прототипу. Контурна лінія окреслює ніжні, миловидні обличчя Марії й Ісуса, їх руки, босі стопи Дитятка (Іл. 5). Дуже декоративно, не повторюючи з твору в твір елементи орнаменту на одязі, коронах та колірні співвідношення, майстер з Гуцульщини створив близько десятка (принаймні стільки відомо на сьогодні) ікон Божої Матері Неустанної Помочі. Щораз по-новому народний маляр трактує квіти у вінку-гірлянді (що нагадує звужену догори підкову) довкола основного зображення й неодмінно зображає архангелів зі страсними атрибутами, у той час як в іконах на склі інших анонімних малярів їх постаті відсутні. Декілька ікон Божої Матері Неустанної Помочі П.М.Столащук намалював для церкви великомученика Дмитра у с. Великий Рожен, зокрема вони висять у ґанку церкви та у каплиці (матеріали польових досліджень автора 2002 р. у с. Великий Рожен Косівського р-ну Івано-Франківської обл.).

Іл. 5. Ікона на склі “Богородиця Неустанної Помочі”. 1970-ті рр. Авт. П.М.Столащук, с. Великий Рожен Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Матеріали польових досліджень автора, 2002 р.

У малярстві на склі ХХ ст. нерідко трапляється ікона Богородиці з Дитям, де Мати, ледь нахиливши голову до Сина, тримає Його ручки у своїй руці (майже як в іконах Неустанної Помочі). Ісус зодягнений (згідно з західною традицією) у довгу підперезану сорочку (хітон), сидить на лівій руці у Матері, ледь повернувши до Неї голівку. Одна з особливостей зображень цього типу полягає у тому, що Богородиця щільно загорнута в мафорій, який відкриває лише Її обличчя, шию та руки. Образи такого типу неважко вирізнити з-поміж інших за характерним виглядом корон, особливо – у Богородиці. Розширюючись догори, корони мають два сферичних завершення, розділені смугою, увінчаною у заглибленні хрестом. Серед образків-літографій поч. ХХ ст. вдалося знайти подібну іконографію, про назву якої можемо судити з напису “СПОРУЧНИЦА ГРѢШНЫХ” (музей “Гуцульщина” у с. Яблуниця Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.; матеріали експедиції 2008 р.). Однак, видається, що іконографічними взірцями для ікон на склі такого типу частіше слугували не літографії, а пізніші фото-ікони, на що

[11] Вояковський Н. Шляхами наших прочан. Проповіді про чудотворні ікони Божої Матері / Вид. друге.– Львів: Вид-во оо. Василіян “Місіонер”, 1998.– С. 102.

вказує характерне обрамлення овальним вінком-гірляндою (ікона на склі з с. Суховерхів Кіцманського р-ну Чернівецької обл.; інформація і фото Г.М.Виноградської) (Іл. 6).

До типу Одигітрії належить низка ікон на склі XX ст., іконографічну номінацію яких встановити поки що не вдається. Оскільки досліджувані твори належать до сфери народного мистецтва, можна припускати, що вони не завжди мали конкретні іконографічні прототипи. Ймовірно, певне коло артефактів було створене народними майстрами поза безпосереднім взоруванням, на основі візуального досвіду (ікон, бачених у церкві, під час продажу на відпустах чи ярмарках тощо). Дуже виразна композиційно та за рисунком ікона Богородиці з Дитям, представлена численними, і майже без відмін в іконографії, зразками з Торговиці (Іл. 7) (матеріали польових досліджень автора 2002 р.) Характерно, що зображення такого плану не трапляються в інших регіонах чи стилістичних відмінах. Це наштовхує на думку про відсутність строго визначеного іконографічного взірця і ймовірне зародження такого образу саме в Торговиці, – як варіанту народної інтерпретації ікони Богородиці з Дитям взагалі. В іконах Діва Марія (поясне зображення) з довгим хвилястим волоссям зодягнута в червону сукню (характерно, що рукави замальовано зеленим). З Її голови, не утворюючи складок, спадає довге покривало (синього або червоного кольору), проте не закриває постать спереду, як візантійський мафорій. На голові у Божої Матері – пишна корона, увінчана хрестом і декорована орнаментом з "рокайлевими" завитками. На шиї – чотири коротких разки намиста; на груди опускаються довші. На лівій руці Богородиця тримає Дитя, правою підтримує хрестик або медальйон у вигляді серця, на тлі зеленого круга (чи кулі). Ісус зодягнутий у довгу, прикрашену орнаментом сорочку; правою ручкою благословить, лівою притримує Євангелію, оперту на коліна. На Його голові – корона, що нагадує митру; на грудях – хрестик й разки намиста, що, звисаючи, наче огортають фігурку. Обабіч голови Богородиці відтворено двох ангелів. Достатньо велика кількість зображених прикрас – довгі разки намиста, що закінчуються хрестиками чи медальйонами (нагадують також

Іл. 6. Ікона на склі "Богородиця з Дитям". 1950-ті рр., с. Суховерхів Кіцманського р-ну Чернівецької обл. Інформація та фото Г.М.Виноградської.

Іл. 7. Ікона на склі "Богородиця з Дитям". Друга пол. XX ст., с. Торговиця Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. Матеріали польових досліджень автора, 2002 р.

вервицю), мабуть, має зв’язок з традицією чіпляти на ікони та скульптури Богородиці нашийні прикраси на знак офіри (наприклад, процесійна ікона “Богородиця Одигітрія” у церкві Преображення Господнього в с. Ковиничі Самбірського р-ну Львівської обл.; матеріали експедиції 2006 р.). Важко судити, що саме інспірувало появу таких ікон на склі – мальоване чи різьблене відтворення образу Марії з Дитям. Цілковито як витвір народної фантазії слід розглядати розкішні вінки-обрамлення із квітів, у наближеному до реалістичного трактуванні (автор Г.В.Макулович) чи підкреслено декоративному (автори М.Сулима, Є.М.Скорокіжук).

Іл. 8. Ікона на склі “Пресвяте Серце Марії”. Друга пол. ХХ ст., с. Гринява Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Фото 2007 р.

Іконографія “Пресвятого Серця Марії” візуально близька до розглянутих óбразів “Пресвятого Серця Ісусового”. Нерідко такі ікони малювали, як парні, й розташовували в інтер’єрі поряд. Особливого поширення ця іконографія набула у ХХ ст., особливо у хатніх іконах. В іконі на склі з Гуцульщини (зі с. Гринява Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.) (Іл. 8), як і на ймовірних візуальних прототипах, Діва Марія зображена миловидною, юною, з ледь похиленою набік головою. На Її грудях – палаюче Серце у ясному сяйві, оточене віночком з білих троянд і пронизане коротким мечем. Анонімний народний майстер оминув важливу деталь, обов’язкову в канонічних взірцях, квітку білої лілії, що виростає зі Серця (фотографічна ікона другої пол. ХХ ст. з церкви Успіння Пресвятої Богородиці у с. Мігово Старосамбірського р-ну Львівської обл.; матеріали експедиції 2006 р.). Все інше – жести рук Богородиці, що вказують на Її Серце, розквітла галузка лілії, – в цілому не відходять від вимог іконографії. Дещо узагальнено майстер потрактував шати Богородиці, розквітлу гілочку, а для підтримання композиційної рівноваги у горішньому правому кутку зобразив стилізовану квітку з листям.

Іл. 9. Ікона на склі “Гріб Діви Марії”. Друга пол. ХХ ст., с. Торговиця Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. Фото О.І.Никорак, 2007 р.

Виразні впливи католицької іконографії виявилися в іконі на склі “Гріб Пресвятої Діви Марії” зі с. Торговиця (інформація і фото О.І.Никорак) (Іл. 9), за основу якої взято композиційну схему однієї з хромолітографій (напр., подібну до тієї, що знаходиться у церкві Пресвятої Трійці у с. Киселиці Путильського р-ну Чернівецької обл.; матеріали експедиції 2008 р.). У цьому “західному” варіанті іконографії “Успіння Богородиці” відсутнє зображення апостолів і Христа; юна Пресвята Діва лежить, зі складеними на грудях руками з хрестом, на пишному ложі, в оточенні

чотирьох ангелів навколішках. Один з них підносить Пресвятій Діві царський вінець, другий – розквітле стебло лілії. Інший прикрашає Гріб гірляндою з квітів, четвертий схиляється у молитовному жесті. У нижній частині ікони згруповано атрибути: цвіт лілії, розгорнута книга та меч. Позаду ложа – заквітчаний гірляндою престіл з латинською монограмою Марії. На ньому вибагливої форми ваза з букетом білих лілей, обабіч симетрично – дві запалені свічки. По боках, у горішніх кутах образу, звисають сяючі світильники. Незважаючи на загалом реалістичне трактування теми, перейняте із візуальних взірців, важливу семантичну роль відіграють атрибути-символи: цвіт лілії (чистота й непорочність), світильник (надія) тощо.

Проведене дослідження особливостей іконографії народних ікон на склі другої пол. XX ст. дозволяє зробити певні висновки.

Богородичні ікони належать до найбільш поширених у народному малярстві на склі другої пол. XX ст. Богородичний цикл представлений óбразами Одигітрії (тип Римської), Елеуси, Годувальниці, Божої Матері Неустанної Помочі, іконографії "Пресвяте Серце Марії" та "Гріб Пресвятої Діви Марії". Поруч з переліченими існувало певне коло óбразів Богородиці з Дитям, які не можна віднести до визначеного іконографічного типу. Такі приклади правомірно вважати оригінальним внеском народних майстрів в іконографію Богородичних óбразів.

Помітну роль у поширенні певних типів іконографії відіграли візуальні взірці – літографії XIX – поч. XX ст. та пізніші фотокопії з них. Народні майстри творчо підходили до іконографічних запозичень, тому ікони на склі позначені високим ступенем інтерпретації й не мають "вторинного" характеру стосовно візуальних прототипів. Для розглянутих творів характерне узагальнення, певні відступи від канону, зумовлені недостатньою обізнаністю народних малярів з усталеними вимогами, а також особливостями техніки малярства на склі. У досліджуваних творах помітне посилення впливів західної іконографії, пов'язане із взоруванням на літографічні ікони, що найчастіше були предметом імпорту із католицьких країн Європи.

Нові видання

Буття в мистецтві: Збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя / НАН України. ЛНБ ім. В.Стефаника; Наук. ред. і упоряд. Л.Купчинська; Відп. ред. М.Романюк.– Львів, 2007.– 549 с. + 115 іл.

Практика випуску збірників наукових праць на пошану визначних діячів науки і культури фіксує одну важливу тенденції в українській історіографії за два останні десятиліття, а саме повернення до класичної (і не лише української) наукової традиції, здатність відповідних інтелектуальних середовищ віддавати данину поваги своїм співвітчизникам, осмислювати внесок творчої одиниці в ту чи іншу галузь наукових знань чи естетичних практик. Ім'я Степана Павловича Костюка належить саме до такої категорії універсальних особистостей, коли опосередковано лише через одну професію (в даному випадку бібліографа та бібліотечного працівника) можна відслідковувати етапи формування кількох генерацій українських вчених - істориків, джерелознавців, мистецтвознавців, культурологів, музикознавців, краєзнавців, етнологів, фахівців інших підрозділів гуманітаристики. Через те й саме видання в цікавий спосіб конфігурує широку поставу шановного Ювіляра, насамперед у жанрі матеріалів до бібліографії, а потім наукових статей і повідомлень, спеціальних біографічних текстів і фотодокументів.

Упорядник і науковий редактор видання Лариса Купчинська точно підібрала метафоричну "шапку", під якою розмістилася серія наукових публікацій, спеціально представлених авторами. "Буття у мистецтві" – формула, яка відповідає самому творчому характеру С.П.Костюка, його відданості українській науці і мистецтву, його жертовності в справі збагачення наукового дискурсу про різні виміри національної культури. Так, в основній частині книги можна прочитати статті В.Александровича, А.Банцекової, М.Батога, О. і С.Боньковських, Л.Волошин, Т. та А.Воробкевичів, І.Гах, М.Гелитович, Г.Герій, Л.Герус, Р.Грималюк, Ю.Диби, В.Жишковича, Г.Івашків, Л. та М.Ільницьких, Л.Кияновської, О.Кіс-Федорук, М.Комариці, С.Король, Н.Кулеші, Л.Купчинської, М.Левицької, С.Лінди, О.Мельник, Ю.Мердуха, У.Мовної та інших. Насвітлення окремих сторінок біографії Ювіляра представляють невеликі публікації його добрих друзів – М.Батога, Л.Волошин, Р.Кирчіва, М.Моздира, М.Покотила, І.Фільварків. Сумарно Збірник становить великий масив цінних фактологічних і синтетичних праць сучасних дослідників різних поколінь та наукових інтересів, що робить його вагомою історіографічною позицією не вузько регіонального, а широкого - загальнонаціонального та міжкультурного значення.

Р.Я.

Статті

Олена КОЗАКЕВИЧ

ОСЕРЕДКИ ФАХОВОЇ ОСВІТИ В СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ КІН. XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.: В'ЯЗАННЯ

Olena KOZAKEVYCH. On Centers of Professional Education in Eastern Galicia at the Late XIX and the First Third XX c.: Knitting.

Започаткування та удосконалення фахової освіти в Східній Галичині наприкінці XIX ст. зумовлено низкою соціокультурних та економічних чинників, один з яких – розвиток промислового виробництва, текстильного зокрема. У реґіоні з аграрною домінантою відсутність фабрик та механізації виробничого процесу не сприяла вишколу фахівців, а брак фахових працівників ускладнював створення повноцінних підприємств. Окрім того, продукування текстильних і галантерейних виробів зазнавало значних збитків через великий наплив експорту.

У виготовленні народних речей, які виробляли у межах домашніх промислів, переважали знання і традиції, здобуті й збережені упродовж віків. Сільські жінки навчалися прясти, ткати, вишивати одна від одної або у старших, часто збираючись на вечорницях. Міські ж переходили на конфекційне вбрання, а рукоділлям займалися у вільний час, наслідуючи модні тенденції.

Жіноча праця не була оцінена належним чином, допоки на рівні владних структур Галичини[1] не піднімається актуальне питання про низький рівень професійної освіти у реґіоні, що вимагало створення спеціальних освітянських осередків, зокрема фахових шкіл для жіноцтва. Зважаючи на певні соціокультурні чинники та морально-етичні норми, освіта на той час для жінок була малодоступною. Та поступово нові віяння з Західної Європи та Сполучених Штатів (феміністичний рух, емансипація, активна участь у різних сферах життя) стали поштовхом до створення нового типу української жінки, яка вже не погоджується з усталеною роллю домогосподарки, а прагне навчатися, здобувати знання.

Важливу роль у започаткуванні фахової жіночої освіти у Східній Галичині відіграли виставки, на яких експонували тканину, одяг, прикраси тощо[2]. В'язані та мереживні експонати репрезентували переважно у двох відділах: промисловому (жіноче рукоділля) й етнографічному (народне вбрання, домашній промисел). Завдяки розвитку виставкової діяльності тисячі відвідувачів отримали можливість ознайомитися з витворами народного мистецтва. Властиво, саме під час таких експозицій відбувався "взаємообмін": у професійних речах прочитується використання традиційних мотивів, і навпаки – у народних виробах з'являються нові техніки виготовлення та способи оздоблення.

Спеціальні комісії відзначали у виробах якість виконання, багату колористику та орнаментику, у той же час звертали увагу на брак чи відсутність "ґустового" [*вишуканого, зробленого зі смаком. – О.К.*] поєднання барв, обмежене знання технік та композиційних прийомів. Все зводилося до єдиного – жіноча ручна праця потребує професійного вишколу, що дало б змогу жіноцтву вести власну справу, самостійно заробляти гроші[3].

---

[1] Наприкінці XIX ст. фаховим органом розвитку промислового навчання у Галичині стала Крайова комісія для справ домашнього промислу і ремесла при крайовому Відділі у Львові, початки якого припали на 1877 р. (За: Merunowicz T. Opieka kraju nad szkolnictwem przemysłowym w Galicyi.– Lwów, 1887.– S. 16). Також цим питанням займалися Міністерство віросповідань та освіти, Кураторія Львівського Шкільного Округу, Крайовий патронат рукоділля і дрібного промислу, Ліга Допомоги Промисловоï. Спеціалізованих навчальних закладів з викладанням жіночих ручних робіт у цей час було небагато: 1876-79 – одна, 1880 – 10, 1881-82 – вісім, 1883 – сім, 1884 – дві.

[2] Przemysł domowy // Wystawa krajowa.– № 5.– 1877; Ничай А. Выставка господарско-промыслова в Коломые.– Станиславов, 1881; Wystawa krajowa w Przemyślu 1882 r.– Przemyśl, 1882; Sprawozdanie z Wystawy rolniczej i przemysłowej w Przemyślu w r. 1882.– Lwów, 1882; Katalog wystawy archeologicznej i etnograficznej we Lwowie.– Lwów, 1885; Katalog przedmiotów wystawy etnograficznej.– Lwów, 1880; Boberski Wł. Sprawozdanie z krajowej wystawy pszczelniczo-ogrodniczej i przemysłu domowego w Tarnopolu.– Tarnopol, 1885 та інші.

[3] Тема фахової жіночої освіти у Східній Галичині кін. XIX – першої третини XX ст. є надзвичайно багатогранна, пов'язана з багатьма соціокультурними, еконо-

Наприкінці XIX ст. популярними стають вироби, в'язані спицями, гачком, техніками вузлового в'язання ("макраме"), філе, фриволіте, а також на спеціальних трикотажних машинах [*на Східній Галичині виготовлені на них речі поширилися під назвою "трикот". – О.К.*]. Робота на такому обладнанні вимагала відповідних фахових знань, що стало поштовхом для вишколу кваліфікованих кадрів цієї галузі. Небагато власниць трикотажних майстерень проходили практику на фабриках Австрії [*на той час Відень – центр трикотажного виробництва. – О.К.*] або Пруссії, працюючи звичайними робітницями[4]. Позитивним результатом такого досвіду було вміння користуватися устаткуванням, негативним – відсутність мистецького підходу у створенні в'язаних виробів: здебільшого комерційний характер переважав над творчістю. У процесі навчання у приватних майстернях учениці здобували лише ті навички, якими володіли їх роботодавці. Часто техніки в'язання дротами і гачком навчали приватно "на дому" єврейські жінки, що було поширено не тільки в містах, а й у селах.

Основи в'язання, виготовлення мережива, крою та шиття, гаптування викладали у контексті предмету "жіноче рукоділля", який було визначено обов'язковим предметом навчальної програми у початкових школах Галичини державного та приватного типу у другій пол. XIX ст.[5]. Мета – навчити дівчат звичних і найпотрібніших у щоденному побуті жіночих робіт, відповідно до власних потреб і особливостей місцевого життя, а саме: білого шиття, штопання, латання, перекрою білизни, в'язання на спицях, "фантазійних" [*творчих, мистецьких. – О.К.*] робіт[6]. Учениці отримували максимум необхідних теоретичних і практичних знань. Ті, хто планував удосконалити свої навички, продовжували навчання у фахових навчальних закладах[7].

Зазначимо, що наприкінці XIX – поч. XX ст. на теренах Східної Галичини домінували заклади, засновниками яких були поляки, євреї, українських же на той час – одиниці[8]. Тому й не дивно, що у цей період трикотажні робітні здебільшого відкривали жінки католицького віросповідання, а також євреї, які тримали першість у торгівлі текстильними товарами, зокрема й трикотажем.

Питання реформи фахового вишколу у контексті промислового розвитку краю на шпальтах преси обговорюють відомі українські діячі, дослідники

мічними, політичними та мистецькими чинниками. Автор зосередила увагу лише на професійних школах, у програмах яких було в'язання. Наприкінці XIX ст. фахових шкіл, де б викладали виключно техніки в'язання та трикотажне виробництво, не існувало. Внаслідок впливу модних європейських тенденцій значно популярнішим було виготовлення мережива. Коронкарські [*мереживні. – О.К.*] школи функціонували в Мушині (засн. 1882 р.), перенесена 1895 р. до Старого Сончу, Закопаному (відкр. 1883 р.), Каньчудзі (засн. 1882 р.), Переворську при монастирі СС. Милосердя (1888 р.) [*сучасні території Польщі. – О.К.*], відділ мистецького гаптування та мережива при художньо-промисловій школі у Львові (відкрито 1886/87) і три школи жіночого рукоділля (факультативна школа ім. св. Схоластики у Кракові, Товариство жіночої праці у Львові та спеціальна школа жіночих робіт при школі СС. Бенедиктинок у Перемишлі), у навчальну програму яких входило вивчення технік в'язання та їх застосування у виготовленні виробів.

[4]Наприкінці XIX – у першій третині XX ст. в'язальне (трикотажне) виробництво мало дрібнокустарний характер: переважали невеликі майстерні, де домінувало ручне виробництво. Існували заклади з частковою механізацією виробничого процесу, які в Галичині називали фабриками, хоча по суті це були невеликі мануфактури або добре обладнані устаткуванням робітні. Фактично до серед. XX ст. на західноукраїнських землях текстильні фабрики були відсутні.

[5]Шкільним уставом від 14 травня 1869 р. у Львові було визначено обов'язкові предмети для навчальної програми у початкових школах Східної Галичини. Навчальні плани, запропоновані львівською місцевою шкільною Радою, окреслили мету та важливість впровадження предмету "жіноче рукоділля" (устав XV, від 1879 р., Львів). Мета науки – навчити дівчат звичних і найпотрібніших у щоденному побуті жіночих робіт, відповідно до потреб і місцевих особливостей, а саме: білого шиття, штопання, латання, перекрою білизни, в'язання на дротах, творчих робіт. Практичне виконання вищезазначених робіт повинно проходити паралельно з наукою про тканини, їх різновиди, якість і походження. Існувало два основних типи фахових навчальних закладів – державні й приватні. Перший тип шкіл створювався й фінансувався за сприяння державних органів влади, другий – товариствами, спілками, окремими особами.

[6]Wierzbicki L. Szkołe ludowe, połączone z warstatami cwiczeń rękodzielniczych.– Lwów, 1899.– S. 21.

[7]Існувало декілька категорій шкіл, які відрізнялися програмами, терміном навчання, зрештою, якістю професійної підготовки. Це були фахові та загальні школи з "наукою доповнюючою", школи "паньствові", школи галузеві (ткацькі, коронкарські, жіноче рукоділля). Засновниками таких закладів виступали приватні особи, спілки, установи різних типів тощо.

[8]Однією з перших на ниві українського промислу та розвитку фахової освіти стала торговельно-промислова спілка "Труд" у Львові (Цимбалюк О. "Труд" – жіноча кравецька школа.– Львів: СП "БаК", 1998.– 56 с.).

народного мистецтва, митці[9]. Газета "Діло" пише: "А чейже не тільки вищі потреби рідної торговлі, ремесла і промислу, але теж буденні потреби заробітка, конечність для молодих людей збудувати якнайшвидше власну екзистенцію вимагають відповідного шкільництва, практичної, а не люксусової фабрикації інтелігентів без фаху"[10].

Якісні зміни у розвитку саме української фахової жіночої освіти припадають на 1920-30-ті рр.: жінкам належить провідна роль у розвитку кооперативного руху, становленні освітянських осередків, пропагуванні народного мистецтва та промислу ("Союз Українок", "Рідна Школа", спілка "Труд", "Українське Народне Мистецтво", "Просвіта")[11]. Жіноцтво організувало нові або відродило давні промислові кооперативи у Львові, Коломиї, Підгайцях, Стрию, Тернополі та інших містах західноукраїнських земель, де "...виробляють жіноче та дитяче вираннє, капелюхи, біллє, ручної роботи, ...народні строї. На курсах... навчають теоретично й практично крою, шиття, модниярства ...гачкованя..."[12]. Звичайно, що для провадження приватної справи, виготовлення конкурентноспроможного асортименту необхідні для жінок, які "...в малих, приватних ремісничих майстернях не мають змоги познайомитись з найновішими винаходами..."[13], спеціальні навички.

Навчальні заклади кін. XIX – першої третини XX ст.[14]. Властиво, однією з перших фахово-промислових шкіл Східної Галичини стала школа приватного типу, заснована у 1874 р. товариством "Жіноча Праця" ("*Praca Kobiet*") у Львові з метою "...підняти вартість зарібкової праці жінок..."[15]. У програму навчання входили "панчішкові" [*в'язані спицями. – О.К.*] роботи, гачкування, в'язання френзелів, сіток, шиття, штопання, гаптування біле і кольорове, фриволіте, виготовлення аплікацій і штучних квітів, а також декоративне малювання на тканині та дереві. Роботи були виконані на високому професійному й художньому рівні, оскільки були відзначені срібною медаллю на виставці 1894 р. і виставці 1902 р. Політехнічного Товариства у Львові[16]. При товаристві існувала школа з виготовлення трикотажних виробів: учениці навчалися ручному й машинному в'язанню, хоча зі спеціальним обладнанням існувало багато проблем через його поганий стан.

1876 р. у Львові було створено першу в Україні художньо-промислову школу, а при ній у квітні 1877 р. – школу рисунка та моделювання. У 1882 р. відкрився відділ мистецького гаптування та мережива. Це був значний поступ у становленні професійної освіти на Східній Галичині. Мета школи – вишкіл фахівців у галузі промисловості, теоретиків і практиків, ремісників та промисловців. Під час навчання викладали довільний і професійний рисунок, матеріалознавство, перенесення малюнка на тканину, рукоділля. Учениці виконували наступні практичні роботи: френзелі,

[9]Січинський В. За практичне виховання // Діло.– 1935.– Ч. 186.– С. 5-6; Корінець Д. А чи дійсно ми відчуваємо потребу фахових шкіл? // Діло.– 1934.– Ч. 244.– С. 1.

[10]Ще про фаховий напрям навчання // Діло.– 1935.– Ч. 181.– С. 5.

[11]Властиво на 1927 р. існувало лише дві українські жіночі фахово-доповнюючі школи – у Львові й Перемишлі. Львівська школа існує від 1922 р. під опікою товариства "Рідна Школа". Наука триває три роки (Українська фахово-доповнююча школа у Львові // Нова Хата.– 1927.– Ч. 10.– С. 4.).

[12]Жіноцтво в світі й в нас // Нова Хата.– 1926.– С. 7.

[13]За фахове навчання жіночої молоді // Нова Хата.– 1926.– Ч. 8-9.– С. 7.

[14]Найвідоміші осередки, де навчали техніки в'язання спицями і гачком – жіноча приватна кравецька ґімназія СС. Василіанок (Львів), жіноча школа СС. Бенедиктинок (Перемишль), трикотажна школа Товариства Рукодільного Ремесла для єврейської молоді (Т.Р.Р.Є.М., Перемишль), приватна кравецько-білизнярська школа "Труд" (Львів), спілка "Громадська Праця Жінок" (Львів), приватна школа Софії Мазуркової (Львів): (Списки державних і приватних професійних жіночих шкіл і курсів львівського шкільного округу (1938-39 рр.).– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 456.– 27 а; Статут жіночої школи в Перемишлі (1886 р.).– ЦДІАУЛ.– Ф. 178.– Оп. 4.– Спр. 14.– 9 а; Навчальна програма в трикотажній гімназії.– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 1989.– 3 а; Статут спілки "Громадської праці жінок" (1931 р.).– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.- Спр. 886.– 29 а).

[15]Merunowicz T. Opieka kraju nad szkolnictwem przemysłowym w Galicyi.– Lwów, 1887.– S. 70.

[16]Листування з Міністерством віросповідання і освіти про надання дозволу Товариству "Праца коб'єт" на ведення кравецьких курсів у Львові (1925-26).– Центральний Державний Історичний Архів України у Львові (далі – ЦДІАУЛ).– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 2578; Статистичні дані про стан кравецьких курсів товариства "Праца коб'єт" у Львові (1926-28 рр.).– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 2579; Sprawozdanie z czynności rady zawiadowczej stowarzyszenia "Pracy kobiet" za rok 1879.– Lwów, 1880.– S. 5.

шнури, сітчасті вироби, мережки, тасьми, кутаси, іспанські, чеські коронки, гапти грецькі, білі та кольорові, арабські, китайські, венеційські мереживa, "дюшес", коронки з тюлем ручним і фабричним тощо[17].

У 1886 р. у Перемишлі конвентом С.С.Бенедиктинок засновано спеціалізовану приватну жіночу школу рукоділля – як інтегральну частину монастирської жіночої школи. Мета навчання: на основі наукового підходу із застосуванням місцевої або закордонної фахової освіти вдосконалити жіночі ручні роботи, а також теоретично та практично навчити учениць основних жіночих робіт з подальшим викладанням у приватних чи державних закладах. До школи приймали учениць віком від 14 років, зі шкільною освітою, з оплатою п'ять "злотих" за курс. Існувало чотири відділи: 1) ручного шиття; 2) машинного шиття; 3) кравецтва з навчанням крою; 4) гаптування "звичайного" і "мистецького", а також "робіт" – на спицях, гачкованих, в'язаних, сіткових та мереживних. Наука кравецтва і гаптування була розрахована на один рік, у інших відділах – на півроку. За програмою приватної жіночої школи рукоділля на тиждень було заплановано 26 навчальних годин, більшість з яких займали практичні заняття. З теоретичних предметів викладали рисунок, математику, рахунки, товарознавство, естетику. Для кожного відділу було створено окрему навчальну програму, після освоєння якої дівчата отримували максимум практичних навичок. Учениці, котрі добре закінчили курс навчання, отримували кваліфікаційний патент для ведення самостійного бізнесу та викладання ручних робіт[18].

У Львові 17 березня 1900 р. засновано першу жіночу промислову спілку "Труд". Вже 1903 р. при спілці працює робітня суконь, білизни, салон мод, відділ гаптування та торгівельний. У 1904 р. відкрито власну крамницю, де торгували полотнами, трикотажними виробами, різними матеріалами. Спілка "Труд" брала участь у "Хліборобській виставці" у Стрию, на якій експонувала костюми та білизну власного виготовлення: за ці вироби отримали нагороду – золоту медаль[19]. Саме учениці "Труд-у", кравецько-білизнярської школи приватного типу зокрема, у 1920-30-их рр. склали основу грона тих жінок, які підняли український промисел, створили "українську" моду, навчили тисячі дівчат власноручно виготовляти прекрасні речі і заробляти таким чином на життя.

Трикотажна школа Товариства рукодільного ремесла для єврейської молоді (Т.Р.Р.Є.М.) була створена у 20-их рр. XX ст. у Перемишлі з метою навчання єврейської молоді для подальшого їх працевлаштування у трикотажному виробництві (здебільшого машинне в'язання). Це була однорічна приватна школа, куди приймали дівчат з 18 років, зі свідоцтвом про закінчення загальної школи I-го ступеня. Окрім того проводили шести- та тримісячні курси механічного в'язання для чоловіків і жінок з метою практичної підготовки працівників трикотажної галузі: машинне та ручне в'язання, викінчувальні та оздоблювальні роботи, крій та моделювання трикотажного асортименту. Програма курсів передбачала: приготування пряжі до намотування, в'язання ткацьких вузлів, "шпулювання" грубої та тонкої вовни на ручному кільці, ознайомлення з мотальною машиною та іншим в'язальним обладнанням, обслуговування обладнання, робота на машинах, розпорювання виробів, вив'язування різних переплетень ("перлове", "патентове", "шлакове", виготовлення шапок, шаликів, панчіх, жіночих, чоловічих і дитячих светрів, рукавиць, спортивних "реформ" [*трусиків. – О.К.*], спідниць із визначенням і розрізненням класу машин; викінчувальні роботи – кетлювання ручне, зшивання, заробляння спущених петель та дірок, штопальні роботи, обтягування ґудзиків, ручне викінчення, прасування; вивчення основ крою і моделювання блузки, реформ, дитячих суконь, светрів; обрахування витратних матеріалів та додаткових робіт, а також практичні заняття. У Львові професійна жіноча школа Т.Р.Р.Є.М. функціонувала на вул. Пекарській, 9 (заснована 1919 р., школа жіночого руко-

[17]Боднар О., Кирчів Г. Перша в Україні художньо-промислова школа // Вісник ЛАМ.– 1994.– № 5.– С. 37-43; Sprawozdanie szkoły przemysłowej we Lwowie.– Lwów, 1894.– S. 30.

[18]Статут жіночої школи в Перемишлі (1886 р.).– ЦДІАУЛ.– Ф. 178.– Оп. 4.– Спр. 14.– 9 а.

[19]Цимбалюк О. "Труд" – жіноча кравецька школа.– Львів: СП "БаК", 1998.– 56 с.; Праця жінок // Жіноче Діло.– 1912.– Ч. 4.– С. 2-3; Жіноча спілка промислова "Труд" // Календар товариства "Просвіта" на 1908 рік.– 1907.– С. 78; Звичайні загальні збори жіночої спілки "Труд" за 1903 рік.– Львів, 1903; Звичайні загальні збори жіночої спілки "Труд" за 1908 рік.– Львів, 1908.

ділля Т.Р.Р.Є.М. – від 1930 р.). Працювали відділи кравецтва, виготовлення білизни, гаптування, модниярства [*виготовлення капелюхів. – О.К.*] і домашнього господарства, у межах яких вивчали техніки в'язання. Навчальні програми 1936-39-их рр. засвідчують, що викладали ручний і машинний трикотаж. Такий фаховий вишкіл кадрів уможливлював розвиток трикотажного виробництва, про що свідчить велика кількість в'язальних майстерень та мануфактур, власниками яких були євреї[20].

На теренах Галичини у 1934-37-ті рр. функціонувала трикотажна ґімназія. Функціонувало три відділи – прядильний, фарбувально-викінчувальний і в'язальний, на якому викладали наступні предмети: технологія в'язання, організація підприємництва, хімія, матеріалознавство, професійний та технічний рисунок, математика, географія, гігієна, релігія, польська мова, історія, фізкультура та практичні заняття. Ймовірно, такий навчальний заклад існував у Кракові або Перемишлі (програма трикотажної гімназії для єврейської молоді) – в архівних джерелах про це конкретних відомостей нема[21].

Одна з небагатьох установ, де українських дівчат навчали ручних робіт та моделювання одягу, – приватна фахова жіноча школа СС. Василіанок у Львові (вул. Длугоша, 17): у 1929 р. вона "...одержала дефінітивну концесію... " на рівні з державними аналогічними школами, а 1934 р. – реорганізована в кравецьку ґімназію. Її завдання – професійна підготовка молодих кадрів для промислових та торгівельних установ. В обсяг навчання ручних робіт входило: крій, моделювання, виготовлення жіночої та дитячої білизни, ручне і машинне шиття, гаптування на сітці. Здебільшого увагу приділяли крою та пошиттю одягу, білизни (відділ кравецтва та білизнярства), гачковані роботи використовували як оздоблення у вигляді мережива до білизняного асортименту, дитячих "пантофлів" (черевичків), серветок. Випускниці школи СС. Василіанок – Клавдія Кордуба-Дікенс, Марія Бачинська-Зелена, Катерина Кузьма – стали згодом власницями робітень та провідними майстринями у царині трикотажу[22].

Очевидно, дотримуючись певних вимог та уставів, навчальні програми фахових жіночих шкіл були подібними, вирізняючись лише відповідно специфікою школи. Для усіх відділів – ручного і машинного шиття, кравецький, робіт на дротах, гачкованих, "доскових", плетених, сітчастих, коронок і гаптування – обов'язковим предметом був креслярський і довільний рисунок. У відділі в'язання вивчали крій панчіх № 1 і № 2, крій "кафтанчика" для дорослих та дітей, крій шкарпетки, крій дитячого чепчика. З практичних робіт виконували наступні: на дротах в'язали панчоху, шкарпетку і 12 різновидів переплетень; гачком виплітали дитячу спідничку, суконочку, кафтанчик, черевички, рукавички, камізельку і 12 зразків переплетень; на дощечках виготовляли дитячий плащик, жіночу камізельку, жіночу накидку, дитячу шапочку, зарукавник, комірець; плетені зразки – жіноча торбинка, мисливська сітка, різноманітні френзелі; сітчасті – вставки до білизни, серветки, накриття на подушки та ліжка; виконання деякого асортименту на спеціальних машинах; також навчали методу Schallenfeldowska із застосуванням до в'язаних та гачкованих виробів – кайма ("шлак"), виплетена дротами і гачком. З вищезазначеного асортименту, який виготовляли у відділі в'язальних робіт, видно, що він різноплановий за техніками та засобами виконання.

[20] Листування з товариством рукодільних майстерень для єврейської молоді у м. Перемишлі про відкриття трикотажної школи (1938).– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 1988.– 1-28 а; Статистичні дані про стан професійної жіночої школи товариства рукодільних майстерень для єврейських дівчат у Львові (1928-39).– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 1704.– 29 а; Розклади занять, статистичні дані про стан приватної жіночої єврейської школи у Львові (1931-1939).– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 1706.– 1-44 а.

[21] Навчальна програма в трикотажній гімназії.– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 1989.– 3 а.

[22] Перша українська жіноча фахово-доповнююча школа середнього типу // НХ.– 1929.– Ч. 7.– С. 7; Розклад занять приватної школи СС. Василіанок у Львові 1928/29 н. р.– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 1510.– 25 а; Статистичні дані про стан приватної професійної жіночої школи СС. Василіанок у Львові (1928-39).– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 1509.– 22 а; Навчальна програма для жіночих шкіл крою та шиття ліцейного рівня (1937).– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 195.– 27 а; Розклад занять приватної школи СС. Василіанок у Львові 1928/29 н. р.– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 1510.– 25 а; Статистичні дані про стан приватної професійної жіночої школи СС. Василіанок у Львові (1928-39).– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 1509.– 22 а.

Жіноча Промислова Коператива „ТРУД“
у Львові, Ринок, ч. 39.

УЛАДЖУЄ

ДВОМІСЯЧНІ КУРСИ

1. Крою і шиття суконь
від 1. X. — учить П. Еля Олесницька.

2. Крою і шиття білля
від 1. X. — учить П. Оля Возняк.

3. Моднярства
від 15. IX. — учить П. Міка Дрогомирецька.

4. Ручного трикотарства

5. Куховарства і домашнього господарства
від 15. IX. — учить П. Ольга Ліщинська.

Реклама двомісячних курсів, влаштованих спілкою “Труд” (Нова Хата).

Перша жіноча фахова школа середнього типу СС. Василіянок у Львові (Нова Хата).

Інструкторка трикотарських курсів Міка Бачинська-Зелена з ученицями (Нова Хата, 1936).

Учениці II курсу крою і шиття, влаштовані “Союзом Українок” в Бережанах (Нова Хата).

Спеціалізовані курси. Важливим джерелом фахової жіночої освіти у Східній Галичині кінця XIX – першої третини XX ст. стали різноманітні курси рукоділля, влаштовані державними та приватними установами, спілками, товариствами, школами[23]. Це були вузькоспеціалізовані заняття (крою і шиття, трикотажу, модняpства, домашнього господарства, рукоділля), на яких викладали інструкторки зі спеціальною фаховою освітою та відомі майстрині, які самостійно вели власні робітні. Особливо інтенсивним проведенням курсів рукомесла, пересувних сільськогосподарських курсів, трикотажу зокрема, вирізняються 1930-ті рр. Мета курсів – навчити жіноцтво самостійно виготовляти в'язані вироби для особистого вжитку, а також на продаж. Це давало додатковий заробіток (особливо актуально для сільської місцевості), стимулювало започатковувати власну справу. Нові, раніше не відомі речі привертали увагу селян, які у виготовленні одягу та оздобленні інтер'єру споконвіків застосовували традиційні матеріали, техніки, колористику, орнамент. Тому в цей період у традиційному українському вбранні простежуються впливи міської моди і навпаки, – модні тенденції "вливаються" у вбрання селян, а деякі компоненти народного вбрання поступово виходять з ужитку. Зазначимо, що курси ручного "трикотарства" та в'язання гачком викликали особливий інтерес. Адже багата сировинна база, можливість виробляти "модні" речі для себе та родини, а навіть заробляти гроші, відкривали жіноцтву шлях до самореалізації. Майже кожен курс закінчувався виставкою робіт, яку могли відвідати всі бажаючі.

На межі XIX-XX ст. популярними були курси, на яких навчали в'язати гачком, а саме – "ірландське" мереживо[24]. Особливо їх пропагувала "Ліга Допомоги Промислової" ("Л.Д.П."), яка вела активну діяльність на території Галичини. Очевидно, вироби були високої якості, оскільки вони стали предметом експорту у Сполучені Штати Америки. На поч. XX ст. Семінарія домашнього промислу у Львові (вул. Панська, 11), заснована "Л.Д.П.", влаштувала курси з виготовлення панчіх й трикотажу (1911). Навчання проходило досить інтенсивно: кожен день з дев'ятої години ранку до обіду і з третьої до шостої години у післяобідню пору. На курсі вивчали технологію машин, способи їх ремонту, практикували в'язання на спеціальному обладнанні, а окрім цього у програму входили технологія сировини й товарознавство. Важливо зазначити, що окрім місцевої інструкторки Софії Мазуркової, яка мала власну концесійну панчішну школу у Львові, було запрошено вчителя професійної школи з Чехії[25].

У зв'язку з акцією організації домашнього промислу для потреб армії, розпочатою Міністерством віросповідання та освіти, у 1925-26 рр. у державних професійних жіночих школах Львова, Станіславова, Кракова, Нового Таргу було проведено двомісячні курси ручного трикотажу. Інструкторки, які вже володіли в'язанням на спицях, навчалися на триденних курсах, новачки – на десятиденних, по закінченню яких відвідувачі курсів свій досвід в'язати рукавички передавали молоді.

З ініціативи Кураторії львівського шкільного округу у першій пол. 1920-их рр. відкриваються курси в'язання у Львові для вчителів початкових шкіл, частина яких вже володіла технікою в'язання чи плетіння гачком, виготовляючи рукавиці, в'язані шоломи ("комінярки"), гамаші для війська. Сировину купували за власні кошти. Зі залишків в'язали різноманітні трикотажні вироби і продавали їх. За придбану готівку купували дорогі матеріали та додатки для кравецтва, модняpства, гаптування і коронкарства. Ці жінки в перспективі самостійно могли вести трикотажні курси. Загалом за два місяці курси відвідало 80 осіб з професійних та загальних шкіл Львова і Львівського повіту. Для вчителів кравецьких ґімназій заходами К.Л.Ш.О. проводили конфе-

[23]Кураторія Львівського Шкільного Округу, Міністерство віросповідання (релігії) та освіти, товариство "Громадська праця жінок", "Ліга Допомоги Промислової", Товариство рукодільного ремесла для єврейської молоді, "Союз Українок", "Рідна Школа", спілка "Труд", "Сільський господар", Українське Педагогічне Товариство.

[24]Ірландське мереживо (має ірландське походження) в'язали гачком. Спершу плели сітку-тло визначеного розміру чи форми, на яку нашивали в'язані фітоморфні мотиви (різноманітні квіти, листя, галузки). Таким чином, створювали високохудожні композиції, а вироби мали вишуканий та романтичний вигляд (комірці, жабо, манжети, хустинки, окремі частини одягу).

[25]Справа про діяльність товариства "Допомоги Промислової" у Львові (1910-11).– ЦДІАУЛ.– Ф. 165.– Оп. 4.– Спр. 240.– 122 а.

ренції, на яких затверджували програми навчання, техніки та тематика, зокрема асортимент в'язаних виробів: брюки гімнастичні, дитячі сукні, блузки, фартухи, піжами, плащики, літні костюми, плетіння на дротах рукавиць, шаликів, светрів тощо[26].

Особливо популярні курси ручного в'язання наприкінці 1920 – упродовж 1930-их рр., що проходили у великих містах, містечках та селах Східної Галичини: у Львові, Самборі, Бережанах, Тернополі, Городенці, Коршеві, Ладичині, Поникві, Томашеві та ін. Навчали в'язати гачком та спицями светри, шапки, шкарпетки, шалики, рукавиці, комірці, серветки, хустинки, мереживне оздоблення білизняних виробів. На сторінках часописів усе частіше трапляються практичні поради щодо виготовлення в'язаних виробів, рекомендації по догляду за ними та повний опис їх виконання, щоб зробити цей вид рукоділля доступним для всіх верств українського жіноцтва. Науку починають з гачкування, оскільки ця робота більше відома. Після гачка переходять до навчання в'язання дротами – праве і ліве "óчко", накиди, знімання та додавання петель – і в'яжуть від простішого до складнішого: спершу панчоху, потім светри.

Інструкторками трикотажних курсів були відомі майстрині, які самостійно вели власні робітні і мали професійну освіту. Наприкінці 1933 р. у Львові організовано трикотажні курси під керівництвом Міки Бачинської-Зеленої. По закінченні курсу учениці представили свої роботи на виставці, на якій було відзначено високий рівень майстерності: особливо привернула увагу велика кількість в'язаних дитячих виробів[27]. Курс ручного трикотарства, "так модного в цьому сезоні", приблизно у той самий час (кінець 1933 р.) провела у Львові Клавдія Кордуба. Ці курси закінчили 20 учениць школи "Труд". Доказом успіху та великого інтересу до в'язання стала виставка трикотажних виробів, яка відбулася 17 грудня 1933 р.[28]. Знаною майстринею на західноукраїнських теренах у 1930-их рр. була Степанида Бревко, яка успішно творила до 90-их рр. XX ст. Окрім курсів, пані Степанида написала "Трикотарський підручник"[29], де подала техніки в'язання та зразки переплетень, а також українську термінологію.

Отож, наприкінці XIX - поч. XX ст. питання становлення та розвитку фахової жіночої освіти у Східній Галичині надзвичайно актуальне. Поява на текстильному ринку "модних" трикотажних виробів, впровадження їх виробництва на західноукраїнських землях вимагало кваліфікованих кадрів. Спочатку техніки в'язання навчали у початкових як предмет "рукоділля", у контексті учбових програм кравецьких, білизнярських та мереживних шкіл, згодом ця дисципліна здобула визнання, особливо у 1920-30-ті рр. В'язання спицями та гачком викладають у фахових школах з метою подальшого застосування жінками здобутих знань у започаткуванні власної справи, для створення майбутньої когорти професійних інструкторів. Великою популярністю відзначалися трикотажні курси, влаштовані спілками, товариствами, організаціями у містечках та селах: кожна жінка могла здобути навички, які знадобилися б їй у повсякденному житті. На сторінках жіночих часописів подають детальні описи в'язання виробів, способи їх оздоблення. Багата сировинна база реґіону сприяла розвиткові цього виду промислу. Поява трикотажних осередків виробництва, експонування плетива на виставках, популярність українських в'язаних виробів та їх якості за кордоном свідчать про позитивні зміни у царині українського в'язання. Саме у цей період і закладалися підвалини трикотажного виробництва, яке в другій пол. XX ст. виокремилося в одну з найперспективніших галузей легкої промисловості України. Не зважаючи на складні соціокультурні умови еволюції текстильного промислу на західноукраїнських теренах кін. XIX – першої третини XX ст. чи деякі суб'єктивні твердження щодо його занепаду або й узагалі відсутності, у цій статті ми представили матеріал, який, на нашу думку, характеризує в'язання як нове й багатогранне явище українського декоративно-ужиткового мистецтва.

P. S. Усі архівні матеріали публікуються вперше.

[26] Листи державної професійної жіночої школи у м. Львові про відкриття в'язальних курсів для вчительок початкових шкіл.– ЦДІАУЛ.– Ф. 179.– Оп. 4.– Спр. 2569.– 2 а.

[27] Нова Хата.– 1933.– Ч. 12.– С. 8.

[28] Нова Хата.– 1934.– Ч. 1.– С. 12.

[29] Бревко С., Крушельницька Л. Трикотарський підручник.– Львів: Вовна, 1937.– 48 с.

Статті

Андрій КЛІМАШЕВСЬКИЙ

ХРАМООБЛАШТУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Andrii KLIMASHEVSKY. On Temple Equipment of Ukrainian Church as a National Cultural Phenomenon.

Храмооблаштування є для української сакральної культури не менш значущим смисловим виразником християнської ідеї, ніж власне сам храм, іконостас або ікона, чиї канонізовані обриси давно вже відклалися у масовій релігійній свідомості українців як головні виразники духовного змісту християнства. Однак саме храмооблаштування у своїй двоіпостасній духовно-смисловій повноті ритуально-обрядового й художньо-естетичного ансамблю богослужбових предметів максимально одухотворює весь внутрішньоцерковний простір, визначально впливаючи на формування внутрішнього образу церкви. В цьому "багатоголосому" сакральному ансамблі богослужбового порядку сконцентровані основні смислові домінанти як безпосередньо процесу літургії, так і всієї специфіки східного обряду в його історичному розвитку. В цьому аспекті храмооблаштування можна розглядати як своєрідний інтегруючий сакральний мікрокосмос, де всі окремо взяті елементи богослужбового дійства ієрархічно та ізоморфно взаємопов'язані між собою. При цьому кожний елемент цієї складної "літургійної системи", чи то престіл, іконостас, чи то світильні пристрої та ін. є також тісно пов'язаним з іншими складниками церковного інтер'єру і церковного дійства та одночасно в якості окремо взятого унікального предмету локального сакрального синтезу поєднує в собі цілий світ знаків і символів, якими багата українська християнська культура візантійської традиції.

У системі облаштування церковної споруди об'єктами конструктивно-пластичної візуалізації ставали літургійні канони, історико-житійні аспекти християнської тематики, біблійні сюжети, втілені насамперед в іконографічній програмі іконостасу, вівтарів, кіотів, престолу.

Взаємопроникаюча цільність архітектурно-художнього образу окремих елементів інтер'єру і загального внутрішнього образу храму як відповідної християнської системи світобачення, сконцентрованій в одній споруді, досягалася передовсім завдяки функціональним, конструктивним і композиційним узгодженням предметів храмооблаштування.

Для кращого розуміння внутрішньої смислової структури традиційної української церкви дуже важливим є з'ясування впливу різночасових богослужбових, іконографічних, стильових архітектурно-художніх концепцій на формування внутрішнього образу самої церковної споруди, передусім у контексті еволюції художньо-конструктивного вирішення ансамблю храмооблаштування.

Історично розвиток храмооблаштування, зокрема церковної обстави проходив у тісному взаємозв'язку як з ґенезою самого церковного інтер'єру, що брала початок з візантійської традиції, так і загальним процесом еволюції українського сакрального мистецтва, проте здебільшого у контексті переважаючих мистецьких впливів європейського культурного простору. Виникнувши початково з розрізнених предметів оточення престолу, неоднорідна за своєю формою і складом первісно "візантійського" типу, церковна обстава пройшла довгий шлях розвитку від часу прийняття князем Володимиром християнства 988 р., перш ніж трансформувалася з появою багатоярусного іконостасу та бічних вівтарів у XVI-XVIII ст. у завершену центроформуючу багатофункціональну систему інтер'єру українського храму з виразно національним колоритом. В такому складі, з доповненнями і модифікаціями XVI – поч. XVIII ст., цей збірний багатофункціональний і різноманітний за художньо-естетичним змістом ансамбль обстави згідно церковно-приписних вимог проіснував до кінця XX ст. і діє понині в українських церквах.

У зв'язку з мінливістю даного явища в історичному вимірі (насамперед періодів кардинальних змін культурно-світоглядної й релігійної парадигми), на сьогодні є складним і неоднознач-

ним питання з'ясування усталеного "класичного" періоду розвитку українського храмооблаштування, оскільки на відміну від науково обгрунтованої дефініції "український класичний іконостас", такий відповідний пік розвитку предмету дослідження можна пов'язати щонайменше з кількома часовими періодами суттєвої трансформації церковного інтер'єру. Найпереконливіше це явище узгоджується з епохою формування багатоярусної вівтарної перегородки у XIV-XV ст., в іншому часовому вимірі – з появою високого іконостасу у XVI ст. та найбільш промовисто з XVII ст. – часом поширення у наших храмах багатоярусних вівтарних конструкцій, церковних лав, сповідальниць, що суттєво доповнили загальну іконографічну програму і по суті довершили процес формування ансамблю традиційного храмового інтер'єру в Україні.

Збережені артефакти церковної обстави та історичні й іконографічні джерела (іконопис, мініатюри, стародруки, церковні візитації та ін.) дають можливість відстежити головні історичні етапи розвитку українського храмооблаштування:

1) формування храмооблаштування епохи Давньокиївської держави й Галицько-Волинського князівства (кін. X – серед. XIV ст.);

2) розвиток поствізантійського канону в системі устрою українських церков серед. XIV – перша пол. XVI ст.;

3) зміна світоглядної "картини світу" у системі храмооблаштування українських церков XVI ст. і запровадження західноєвропейських принципів естетики і стилістики у період від Берестейської унії до початку Визвольної війни 1648-54 рр.;

4) формування національної "барокової лінії" в ансамблі храмооблаштування українських церков другої пол. XVII-XVIII ст.;

5) формування регіональних і локальних особливостей обстави церков України кін. XVIII – другої пол. XIX ст. (посилення "народної течії" у храмооблаштуванні насамперед західноукраїнських церков);

6) пошуки національного стилю у храмооблаштуванні українських церков на зламі історичних епох: від еклектики другої пол. XIX ст. – до періоду пізнього модерну та арт-деко (до початку II Світової війни);

7) сучасний період розвитку храмооблаштування українських церков.

Безперечним історичним першоджерелом і першовзірцем для наслідування і закладання тисячолітньої національної традиції храмооблаштування в української спільноти у всі часи був Софіївський собор у Києві, як основоположний сакральний програмний комплекс на зразок того, чим був головний храм Св. Софії у Константинополі для візантійців і всього Східного християнського світу до 1453 р. Навіть сьогодні, на початку XXI ст. храмооблаштування київського собору Св. Софії з первісним ансамблем частково збережених автентичних мозаїк, фресок та окремих артефактів церковної обстави (наприклад: митрополичого престолу, вмурованого в центральну апсиду вівтарної частини) найкраще зі збережених церковних споруд княжої доби передає дух і суть інтер'єру давньоруського храму XI ст. (Рис. 1). При цьому київський храм Св. Софії, крізь призму століть, залишається і надалі еталонним, духовно-ціннісним орієнтиром, "найсвятішим Палладіумом". За влучним образним висловом знаного російського культуролога С.Авєрінцева, мозаїчний образ Богородиці "Оранти – непорушної стіни" уособлює символ ідеальної Церкви[1].

На жаль, через недовговічність деревини – матеріалу, з якого переважно виготовлялись предмети церковної обстави, давніх автентичних раритетів до XVI ст. вкрай мало збереглося. На відміну від іконостасу, насамперед ікон, в окремих випадках – вівтарів, цінність яких навіть з плином часу і зміною стилю не піддавалася сумніву, функціонування предметів церковної обстави, як і облаштування інтер'єру будь-якої споруди в різні історичні епохи часто прямо залежало від смаків замовника, домінуючих модних стилістичних тенденцій у формотворенні та декорі даного історичного періоду. На зміну форм і декору предметів внутрішнього простору церкви впливало також те, що храмооблаштування не було настільки жорстко регламентованим церковними канонічними приписами, як іконографія. Тому мода і смаки на певний стиль виконання, що краще відповідав духу даної історичної епохи, часто задавала тон як в оформленні інтер'єру українських церков,

[1]Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской / Собрание сочинений.– София: Логос. Словарь.– К.: Дух і Літера, 2006.– С. 568, 576.

Рис. 1. Передвівтарний простір XI ст., через іконостас XVIII ст. Софіївського собору у Києві (через відкритий проріз царських воріт на задньому плані видно автентичний митрополичий престіл XI ст.).

так і у формах та оздобленні церковної обстави зокрема. Відтак застарілі зразки храмооблаштування, як правило, замінювали на модерніші (згідно тогочасних стандартів).

Храмова християнська свідомість у всі часи, в тому числі й Україні, не обмежувалася лише ритуальним трактуванням певної визначеної християнськими канонами планувальної структури церковної споруди. Церковний інтер'єр ніс у собі ще одну вагомішу смислову структуру внутрішнього образу храму, що концентрувала увагу пастви на знаходження божественної присутності у вигляді іманентних форм, образів, символічних знаків. Звичайно найповніше смислова система храмооблаштування сконцентрувалась у процесі еволюції в іконографічній програмі іконостасної стіни та церковної обстави. "І той, що бачить мене, бачить того, хто послав мене", – говориться в Євангелії від Іоанна. Якщо ці слова обернути до просторової сакральної єдності храму, то віруючий опиняється в ситуації символічного "дзеркального" простору, бо пропускаючи на слух слово Боже через себе, він може одночасно і візуально побачити його в стінописі й іконному відображенні іконостасу та вівтарів. "Треба вознестися з мудрістю шляхом занурення у молитву над Писанням до Божественного Духу, в якому зібрані всі чесноти, приховані скарби знання і мудрості. Якщо хтось стане достойним цього, то він сам милістю Божественного Духу відкриє Бога в своєму серці і зможе споглядати славу Божу як у дзеркалі, відкинувши пелену Писання", – так звертався Максим Ісповідник до вибраних, яким він пояснював символічний зміст різних частин служби Божої[2].

В основі плану церковної споруди згідно ще візантійської традиції лежить "хрест", і основний внутрішній простір храму, перекритий головною банею, формується на перетині двох "мислених" поперечин цього хреста[3]. Простір під головною банею храму східної візантійської традиції – це основний літургійний простір і центр храму, місце для проведення церковних служб і молитв; тут знаходиться іконостас, тетрапод, головні світильні пристрої та інші предмети обстави літургійного дійства. Зі сходу до головної нави примикає вівтарна частина, де знаходиться святая святих храму – престол, а за ним – запрестольний вівтар, збоку – стіл проскомедії. У північних і південних крилах, як правило, розміщені церковні приділи – самостійні невеликі сакральні частини споруди храму, а в них – аналої, бічні вівтарі та кіоти, присвячені різним святим[4]. Таким чином, весь простір традиційної української церкви є пронизаний християнським змістом і символікою, але найнаочніше – через предмети церковної обстави, іконостас ікони та стінопис. Так, традиційні українські дерев'яні тридільні триверхі церкви символізують три іпостасі Господа: Бога-Отця, Бога-Сина і Бога-Духа Святого, а лежачий в основі східної традиції хрестоподібного храму хрест вказує на сторони світу і символічно об'єднує їх при перетині, який є центром храму і підбанним простором, де верхи і склепіння означають небеса. На краю лінії поперечного перехрестя уявного хреста між двома бічними приділами, проте в межах головного підбанного простору, знаходиться іконостасна стіна, що відділяє вівтар від нави – храму віруючих. Відповідно, в українській історичній традиції, відомій з XV-XVI ст., середній верх триверхих церков символічно закономірно здіймається вгору вище за бічні фланкуючі верхи, що стало не лише конструктивною, а передусім ціннісно-естетичною нормою, насамперед у сакральній народній архітектурі[5]. Якщо дозволяє об'ємно-просторове і композиційне вирішення інтер'єру, то на одній лінії з іконостасом, але з боків у приділах зазвичай розміщені архітектурні багатоярусні конструкції бічних вівтарів, запозичені певним чином у XVI-XVII ст. з римо-католицької традиції, що у багатьох випадках формує композиційно єдиний архітектурно-декоративний ансамбль іконостасно-вівтарної стіни.

Для традиційного українського менталітету без іконостасу й церковної обстави неможливе адекватне духовно-емоційне, естетичне і літургійне сприйняття внутрішнього простору церкви. Так

[2]Гійу А. Візантійська цивілізація.– Єкатеринбург: У-Факторія, 2005.– С. 372.

[3]Еремина Т.С. Русский православный храм. История. Символика. Предания.– Москва: Прогресс-Традиция, 2002.– С. 29.

[4]Черемський П. Основні поняття літургіки.– Львів, 1997.– С. 4-5.

[5]Овсійчук В. Українське мистецтво другої пол. XVI – першої пол. XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї.– К.: Наук. Думка, 1985.– С. 53.

склалося історично, що в свідомості українців вже століттями превалює думка, що "без іконостасу в церкві віє пусткою". Відтак, протягом століть в Україні до художнього формування саме іконостасів була прикута найбільша увага місцевих церковних громад і майстрів, яких вони наймали, відтак іконостасні ансамблі особливо органічно вписуються в інтер'єри традиційних українських дерев'яних храмів. "Народна техніка й народні форми були канвою, на якій вишивались і до якої натинались форми напливові"[6]. Від форми, конструкції, художнього рівня декору іконостасу й допоміжних бічних вівтарів, від гармонійного їх поєднання, залежить художньо-естетична оцінка не лише самого іконостасу, але й всього внутрішнього церковного середовища храмооблаштування. В свою чергу архітектурно-просторове і планувальне вирішення церковної споруди безпосередньо впливає на художньо-конструктивні особливості іконостасу. Не варто забувати, що архітектурно-концептуальні вирішення та оздоблення іконостасів у дерев'яних храмах, так само як і в мурованих, видозмінювались під впливом різних архітектурних стилів, мистецьких смаків, уподобань. Тому усі елементи будь-якого іконостасного ансамблю, як і комплексу церковної обстави українських церков, несуть на собі відбиток певної історичної епохи, часто різних стилів і народних місцевих традицій. Свого часу М.Драган наголошував, що в історичному розвитку середовище впливає на форму як екстер'єру, так і інтер'єру сакральних споруд[7]. Іконостаси й обстава дерев'яних церков вирізняються на тлі аналогів з мурованих храмів більшою варіативністю, неоднорідністю стильових рішень, народним колоритом виконання і, як правило, більшою декоративністю об'ємно-просторових форм. Залежність храмооблаштування від канонічних вимог, територіальних особливостей і зв'язаних з цим певних мистецьких шаблонів у трактуванні форм і конструкцій не вплинули загалом на відкритість всього комплексу впливам різних стильових мистецьких течій. Як наслідок – розмаїття форм і неоднорідність художньо-конструктивних рішень храмооблаштування у межах навіть окремо взятого терену, передусім у церковних спорудах XIX – поч. XX ст.

Віддаючи належне канонічним приписам, місцева специфіка завжди знаходила свій вияв у власній художньо-естетичній традиції інтерпретації художньо-конструктивного рішення всього комплексу церковної обстави. При цьому, попри часто присутню стильову неоднорідність, подекуди строкатість і навіть еклектичність загального ансамблю, це зумовило багатство і своєрідність образного змісту українських церков різних історико-етнографічних районів України, передусім тих, що зазнавали посиленого впливу різних культурних ареалів.

Рис. 2. "Павук" у вигляді шестикрилого серафима. Буковина, церква св. Миколая 1838 р., с. Гаврилинці, Кіцманського р-ну Чернівецької обл.

У цьому аспекті помітно виділяються дерев'яні церкви Галичини, Буковини й Закарпаття, передусім у Карпатах, інтер'єри яких відзначаються особливим народним колоритом, декором обстави з вираженою місцевою специфікою. Такий підхід у великій мірі є наслідком специфічного історико-культурного розвитку цих порубіжних регіонів,

[6] Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм // Збірки Національного музею у Львові.– Т. 1.– Львів, 1937.– С. 17.

[7] Там само.– С. 14.

що протягом довшого часу зазнавали впливів різнорідних мистецьких шкіл, наприклад у Закарпатті і Буковині особливо відчутними є впливи Балканської традиції. У більшості невеликих дерев'яних церков Галичини (за винятком Бойківщини) і традиційних безверхих сакральних споруд Буковини, що більше нагадують хату, ніж храм, історично сформувалась і аж до XIX ст. переважала камерна композиція внутрішніх просторів, при якій домінуючого значення набували такі складні крупно масштабні багатоярусні елементи храмооблаштування, як іконостас, вівтар, казальниця (амвон). Відтак їх мистецькі якості декору набували важливішого, більш сакраментального, ніж в інших регіонах України значення. Цим значною мірою пояснюється та неодмінна декоративність і деяка стильова неоднорідність, еклектичність, подекуди певна строкатість убранства храмів цих регіонів.

Ще більш вираженим, ніж у Галичині, це явище було в сусідній Буковині, де місцеві майстри, маючи в силу історичних причин (османське іго) менше можливостей для творчого самовираження в екстер'єрі, всю свою майстерність та творчу уяву концентрували на вирішенні та оздобленні інтер'єрів невеликих дерев'яних церков хатнього типу, передусім на окремих предметах церковної обстави. Ця усталена народна традиція не видозмінилась навіть тоді, коли в XIX ст. на Буковині поширилося будівництво великих багатоверхих храмів. І надалі значна роль в реалізації творчих задумів місцевих майстрів відводилась художньо-конструктивному вирішенню й оздобленню предметів церковної обстави, в першу чергу – іконостасів, вівтарів та, зокрема, такому оригінальному регіональному мистецькому явищу, як оздоблення освітлювальних пристроїв (павуків, ставників, інших багатосвічкових конструкцій). Наголос на багатому і різноманітному декоративізмі художніх рішень, як правило, виявлявся у вигляді багатоелементного членування подрібнених форм, увінчаних зазвичай головами серафимів або херувимів. Слід відмітити, що історично подібне художнє явище мало місце і в сусідніх гірських районах Закарпаття й Гуцульщини, проте в довготривалу неперервну традицію воно переросло лише на теренах Буковини[8] (Рис. 2).

Історично склалося так, що загалом традиційно невеликі до XIX ст. інтер'єри церковних споруд Західної України вирізняються горизонтальним членуванням внутрішнього простору на відносно малі об'єми й відповідно більш камерні форми предметів церковного інтер'єру, на відміну, наприклад, від вертикалізму форм східноукраїнських храмів Наддніпрянщини чи Слобожанщини[9]. Водночас попри окремі відмінності у храмооблаштуванні і організації внутрішньоцерковного простору, на загал, слід відзначити загальнопоширену в українських церквах позачасову схильність до особливого декоративізму в оздобленні предметів церковної обстави, причому переважно на грунті історично сформованої традиції барокової інтерпритації форм, декору. Такий підхід переріс у своєрідну, збережену до XX ст. національну "барокову" лінію, що йшла від іконостасу у стилістиці храмооблаштування більшості регіонів України та стала загальновживаною і спадковою після становлення української козацької держави у другій пол. XVII ст., потіснивши поширені раніше візантійські і ренесансні принципи декорування у храмооблаштуванні[10] (Рис. 5). Вишуканий стиль бароко невипадково отримав на Україні таке яскраве національне обличчя, оскільки якнайкраще відповідав духовним потребам відродженої укра-

---

[8]Серед історико-етнографічних регіонів України саме в історично найбільш ізольованих від материнського ядра землях: Закарпатті, Буковині з різних причин, але найбільше затрималася успадкована від Візантії давня "давньоруська традиція" в обставі, передусім в її формотворчих засадах. Якщо архаїзм збережених закарпатських зразків свідчить про сталість і неперервність давньоруської традиції у певних формах аж до XIX ст. включно, то на Буковині слід відзначити еволюцію і модифікацію цих форм в храмооблаштуванні, проте вже в руслі преавалюючих румуно-балканських впливів. Найкраще цю різницю помітно на порівняльному прикладі збережених архаїчних конструкцій аналоїв з цих регіонів (Рис. 3, 4). На відміну від закарпатських зразків, які практично ідентично успадкували форми, характер і функціональні особливості своїх попередників-першовзірців, буковинські аналої значно еволюціонували у формах і конструкціях, трансформувавшись на поширену донині закриту шафку-тумбу з обертальним багатосхилим верхом. Втім цей історично збережений "візантинізм" в церковній обставі храмів прикордонних районів Буковини і на українських етнічних землях Мармарощини в Румунії поширений та активно розвивається й досі.

[9]Овсійчук В. Українське мистецтво XIV – першої пол. XVII ст.– К.: Мистецтво, 1985.– С. 98.

[10]Сидор О. Еволюція українського барокового іконостасу / Мистецькі студії.– № 1.– 1991.– С. 33.

їнської нації, зокрема її тодішньої еліти: козацької старшини й духовенства[11].

До другої пол. XVII ст. в Україні будувалися скромні щодо розмірів і висоти храми[12]. Малі вікна не давали достатньо світла, отож в інтер'єрі панувала містична напівтемрява, більш відповідна середньовіччю, ніж тогочасній європейській традиції з її добре інсольованими готичними і ренесансовими храмами. Характерним прикладом тогочасного інтер'єру є вівтарний простір закарпатської дерев'яної церкви св. Миколая 1470 р. з с. Колодне зі збереженим автентичним кам'яним престолом, освітлений двома малими первісними віконцями архаїчної форми на зразок тогочасних зображень в іконографії XV ст. (Рис. 6). Внутрішній атмосфері таких невеликих церков візуально якнайкраще відповідало співмасштабне обладнання камерних форм поствізантійського зразка, натомість обстава з декором на європейський кшталт просто не мала б адекватного сприйняття.

Відтак у такому камерному сакральному середовищі наголос переважно робився на щільному заповненні церковного інтер'єру основними предметами літургійного простору, через це особливого значення набувало питання ансамблевості середовища у дусі ще не віджилого поствізантійського канону у храмооблаштуванні. Окремо слід наголосити на історичній важливості еволюції іконостасної стіни у той період XVI-XVII ст. у національно-самобутню конструкцію українського високого іконостасу, незмінними компонентами якої і донині є ікони, декоративна різьба та архітектонічна конструкція-каркас для розміщення ікон.

У XVIII ст. більше посилюється роль барокового декору в мистецькому оформленні предметів обладнання інтер'єру українських церков. Типовим для бароко рельєфним різьбленням окрім іконостасів починають оздоблювати в церквах вівтарі, кіоти, престоли, аналої та ін. У великих містах ці предмети мали переважно виражений бароковий характер, майже завжди були позолочені або покриті поліхромією, натомість в селах вони були простіші, своєрідно стилізовані на народний

Рис. 3. Аналой з пюпітром на давньоруський манер. Церква св. Миколая, с. Присліп, Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

Рис. 4. Ставник і аналой з рухомим верхом. Церква Воздвиження Чесного Хреста Глибоцького р-ну Чернівецької обл. Буковина.

[11] Овсійчук В. Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок.– К.: Наук. Думка, 1991.– С. 9.

[12] Логвин Г. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки.– К.: Мистецтво, 1968.– С. 23.

Рис. 5. Інтер’єр церкви поч. XX ст., с. Жовтанці, Жовківського р-ну. Львівської обл.

Рис. 6. Інтер’єр церкви св. Миколая 1470 р., с. Колодне, Тячівського р-ну Закарпатської обл.

лад і, як правило, з вираженими пізньобароковими стильовими ознаками.

Появою "народного стилю" в обставі, зокрема в її складових компонентах, декорі позначене мистецьке оформлення церковних інтер'єрів України, насамперед Галичини і Буковини кін. XIX – поч. XX ст. Убранству більшості храмів, їх обставі цього часу притаманні риси еклектики, шо породили проблему стилістичної єдності (ансамблевості) церковного інтер'єру. В цей період складаються ансамблі храмооблаштування українських, передусім традиційних дерев'яних храмів, більшість з яких вирізняються специфічними локальними особливостями, місцевим декором, колоритом.

Різнопланові пошуки "національного стилю" в епоху сецесії (10-30-ті рр. XX ст.) привели до модерних рішень у конструкціях і художньому вирішенні храмооблаштування. В результаті серед храмооблаштування цього періоду виділяються дві основні групи церковного обладнання: 1) предмети з характерними ознаками "європейської" сецесії; 2) предмети з яскраво вираженими ознаками стилізації на народний лад.

Сучасне відродження храмооблаштування після періоду тривалого радянського "застою" в кін. XX – на поч. XXI ст. виявило ряд серйозних проблем, пов'язаних з існуванням сакрального мистецтва в нинішніх соціокультурних реаліях. Аналізуючи сучасні тенденції розвитку цього явища, насамперед слід відзначити домінуючу стильову еклектику в новітніх церквах, не пов'язану ні з історизмом кінця XIX ст., ні з історичною українською традицією. Фактично можна вести мову про відмову від історичної тяглості у розвитку національного стилю і художньо-культурного синтезу при створенні комплексу храмооблаштування, зокрема іконостасу. Натомість превалює вульгарно-матеріалістичний підхід у трактуванні іконописних зображень, вільне поводження з іконографічними канонами і тяжіючий до спрощення декоративізм форм, що скочується подекуди взагалі до вкрай примітивного "кітчу". З іншого боку, особливо розвинута у післявоєнний час давня українська традиція завішування образів такою важливою для українського храму компонентою як вишиваний рушник, гіперболізувалася у 90-их рр. XX ст. в окремих регіонах до переродження традиційного храмооблаштування у вишитий ансамбль рушників, серед якого ікони сприймаються другим планом. В окремих випадках це гіпертрофоване "строкате море" розмаїття узорів рушників і особливо чужорідних штучних квіткових гірлянд руйнує саму суть і структуру церковного інтер'єру й храмооблаштування, насамперед іконостасу й ікон – квінтесенцію східного обряду, не кажучи вже про повне приховування такої важливої складової, як декоративне різьблення предметів обстави, передусім бічних вівтарів і кіотів (Рис. 7). Позбавлене естетичного такту навішування рушників руйнує саме символічно-сакральне значення вишиваного рушника в українській традиції. В класично витриманому варіанті рушники мають не дисонувати, а виділяти "українську ікону", й доповнювати сакральне середовище традиційної української церкви (Рис. 8).

В результаті сукупної дії перерахованих негативних факторів втрачається символічність внутрішнього середовища церкви разом із семантикою образного ряду храмооблаштування; порушується засадничо важливий естетичний принцип ансамблевості як в обставі, так і в церковному інтер'єрі, таким чином переривається тисячолітня національна традиція храмооблаштування.

Для встановлення системних і локальних проблем храмооблаштування кін. XX – поч. XXI ст. нами було проаналізовано більшість сучасних церковних інтер'єрів Львівської та Івано-Франківської областей. До системних слід віднести недбале й неуважне ставлення сучасних митців до виконання іконографічних композицій іконостасів та вівтарів - квінтесенції як української греко-католицької, так і православної церков, що можна пояснити нерозумінням їх естетичного й релігійного змісту як об'єктів сакрально-культурного синтезу. В сучасних церквах часто спостерігаються невмотивовані порушення в традиційній канонічній програмі іконостасної стіни, обумовлені, як правило, суб'єктивними рефлексіями сучасних, часто некомпетентних авторів. До речі, досить часто таке бачення диктується підпорядкованістю іконографічного змісту наперед вибраній автором архітектурній формі іконостасу. До числа локальних проблем відноситься тенденція створення іконостасних і вівтарних ансамблів без врахування художньо-стилістичних особливостей храму, для якого вони призначені. Оче-

видно, що в цьому випадку ні про яку історичну реконструкцію храму чи храмооблаштування, або хоча б стилізацію традиційних форм не може йти мова.

На прикладі сучасних іконостасних і вівтарних ансамблів особливо помітними є випадки, коли для створення зовнішнього вигляду їх конструкції вибирається не завше підлягаючий однозначному визначенню художній стиль, прообразом якого стає або старий поствізантійський канон зі строгою іконографією образів і форм та глухим декоративним різьбленням, або традиційні барокові ремінісценсії з картушами і волютами неправильної форми та значною кількістю ажурного й накладного різьблення з позолотою, або взагалі екзотичної трактовки конструкції з елементами стилізації й модернізму. Окрім наведених тенденцій у сенсі відхилень від традиційного канонічного порядку в іконостасі слід відзначити також окремі своєрідні "випадання" деяких іконографічних сюжетів зі свого усталеного ряду в інші. З іншого боку трапляються випадки попадання в іконостас ікон, сюжети яких не відповідають змісту даного чину. Трапляється, що іконопис, стилізований під якийсь обраний історичний стиль, не співпадає з декоративним оздобленням іконостасу чи вівтарів, чий каркас вже має сформований характер зовсім іншого стилю.

Узагальнюючи висловлені рефлексії, слід відзначити, що процес створення відповідного храмооблаштування в оновлених або сучасних сакральних спорудах, а відтак і пошук внутрішнього образу сучасної української церкви далекий від ідеалу. Зрозуміло, що окрім вагомого матеріального фактору, а відтак використання у роботі часто художників-аматорів, суттєвими негативними чинниками є волюнтаризм сучасних митців у поєднанні з недостатнім розумінням ними богословської сутності храмооблаштування чи просто відсутності художнього смаку, а також відсутність естетичної культури у замовників.

Отож на початку XXI ст. назріла потреба комплексного вивчення такого мистецького явища як храмооблаштування у контексті його історичної ґенези, а також з'ясування вивчення сучасних наукових підходів до еволюції цього національного феномену відповідно до розвитку самого літургійного середовища церковного інтер'єру.

Один з новітніх наукових підходів у вивченні храмооблаштування, названий "літургійним", чи не вперше активно обговорювався у 1991 р. на XVIII Міжнародному конгресі візантіністів у Москві[13]. Представлені там дослідження продемонстрували появу нових, ширших світоглядно-культурологічних тлумачень у ролі богослужбової практики у розвитку як церковної архітектури, так і предметів інтер'єру та іконостасної стіни. Згідно цієї концепції, церковна архітектура, декоративно-прикладне мистецтво і навіть малярство в сакральному інтер'єрі можуть розглядатися як "прикладні" сфери церковного життя, що виконують допоміжну обрамлюючу функцію у відношенні до християнського обряду. Екстраполюючи особливості динамічного процесу і методи його дослідження на архітектурно-літургійну систему, можна розглядати розвиток архітектурних форм церковної обстави й іконостасу як еволюцію "функції" богослужбового обряду. У такому випадку відправним пунктом у формуванні комплексу храмооблаштування виступають богослужбові тексти як найбільш "незмінні" елементи церковної традиції, форми використання яких розвивались під впливом історичного середовища, викликаючи відповідні зміни в богословських тлумаченнях церковного обряду, а значить і зміни в церковній архітектурі[14]. Один з апологетів літургійного підходу о. І.Мейєндорф акцентує увагу на специфіці "літургійної мови", яка передбачала особливу "філософію часу", в якому християнське мистецтво опиралося на своєрідні принципи побудови церковного простору[15]. Провідною є думка, що церковна архітектура, храоблаштування, як зрештою і християнське мистецтво мають одну головну мету – обрамлення літургійного дійства. Водночас стверджується, що християнське бого-

[13]Липатов А.А. Образы византийской архитектуры в западноевропейской историографии // Христианская иконография Востока и Запада в памятниках в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии: Памяти Т.Чуковой.– СПб.: Востоковедение 2006.– С. 237-238.

[14]Акентьев К.К. Предисловие // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды XVIII Международного съезда византинистов (Москва, 8-15 августа 1991 г.) / Под ред. К.К.Акентьева.– СПб., 1995.– С. 13-14.

[15]Мейендорф И. О литургическом восприятии пространства и времени // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды XVIII Международного конгресса византинистов (Москва, 8-15 августа 1991 г.) и другие материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейендорфа / Под ред. К.К.Акентьева.– СПб., 1995.– С. 1-7.

Рис. 7. Інтер'єр церкви св. Косми й Дем'яна, с. Сокирчин, Тлумацького р-ну Ів.-Франківської обл. Покуття.

Рис. 8. Інтер'єр церкви Преображення Господнього 1932-33 рр., с. Спас Кам'янко-Бузького р-ну Львівської обл.

служіння відображує, з одного боку, історичну основу християнства і має "зображальний" характер, але з іншого боку, воно дає нам завершення – "есхатологію" – кінцеву мету цих історичних подій, майбутнє і вічне Царство Боже. При цьому о. І.Мейєндорф наголошує, що майбутнє передбачається і вже реально переживається в літургійному дійстві і обрамлюючих його архітектурних і художніх формах[16]. Очевидно, що в українській традиції храмооблаштування найповніше це відображено в іконографічній програмі іконостасу і вівтарів.

Фактично, від свого зародження устрій християнського храму, окрім щільного зв'язку з художньою культурою свого часу, окремою невидимою внутрішньо-смисловою ниткою засадничо тісно переплітається з особливостями музичного устрою літургії, що у жанровому сенсі отримало ще в VIII ст. регламентовані норми у формі церковного канону.

Характерно, що ще з самих початків розвитку літургії, цей зв'язок храмооблаштування і, зокрема, церковної обстави з музичним богослужбовим рядом був настільки взаємопов'язаним, що для прикладу ще в давньому прочитанні прийом повернення початкового ірмосу першої з 9-ти пісень канону наприкінці служби у співі двох хорів отримав назву "катавасія (від грецького – "сходження") від відповідного однойменного місця сходження хорів лівого і правого кліросів у системі храмооблаштування давніх храмів візантійського зразка[17]. Історично в українській богослужбовій традиції цей сакрально-смисловий зв'язок особливо духовно-споріднено прослідковується на прикладі такого конструктивного елементу храмооблаштування, як "хори" – висунутої архітектурно-обрамлюючої надбудови над нижнім ярусом церковного інтер'єру, чия назва вже століттями в Україні асоціюється зі співом традиційного багатоголосого церковного хору.

Отже історично склалося так, що найважливішим фактором, що визначає структуру, символіку і практичний зміст храмооблаштування й насамперед церковної обстави, є літургійний аспект.

Українська церква як цілісний сакральний ансамбль є синтетичним виразом різних видів художньої культури і духовної творчості, смисловим осердям якої вже більше як тисячоліття є щоденна християнська літургія. Відповідно літургійна інтерпретація є одним з найбільш дієвих способів вивчення системи облаштування інтер'єру української церкви. Звідси випливає важливість розуміння храмооблаштування не просто як художнього явища, а як своєрідного сакрально-культурного синтезу, що не лише об'єднує значний спектр символів і форм в рамках внутрішньо-церковного простору, але й об'єднує навколо себе інші самостійні компоненти інтер'єру церкви, наприклад церковну обставу, іконостас в їх вербальних візуально-смислових і навіть звукових кодах. Символічність такої складної картини світу (східного християнського світогляду) у сакральному середовищі храму найкраще прочитується в комплексі церковної обстави, іконостасному ансамблі й стінописі, що контекстуально безпосередньо кореспондуються з літургією. Фактично більшість актів богослужбового дійства у відповідному циклічному порядку знаходять своє відображення у візуальному ряді храмооблаштування, передусім в іконостасі. Наприклад, празниковий ряд іконостасу, який сюжет за сюжетом відтворює діяння Христа з Нового Завіту символічно перекликається з "Літургією оглашенних", що відображає земне життя Месії.

Опираючись на літургійний аспект, як провідний у системі храмооблаштування, можна виділити найважливіші чинники у символіці всієї внутрішньої сакральної структури української церкви:

– структурованість і ієрархічність, які дозволяють через певний символічний порядок розміщення елементів цієї системи відтворити цілісний образ східного християнського світогляду у контексті української сакральної традиції;

– багатозначність, яка створює широке інформаційне поле з цілим спектром знаків і символів;

– комунікативність у сенсі створення сакрального механізму спілкування у середовищі храму, окремо посвяченої у значення символів (таїнств) групи (осіб віруючих, передусім причащених), об'єднаних відчуттям духовної спорідненості у світлі східно-християнської релігійної доктрини.

Відтак склад, характер, кількість і форма складових компонентів храмооблаштування не є ста-

[16]Там само.– С. 7-9.

[17]Махлина С.Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений.– СПб.: Алетейя, 2008.– С. 71-72.

лими і окрім перерахованих внутрішньосмислових чинників, залежать від багатьох зовнішніх факторів: церковно-канонічних вимог, існуючих конфесійних приписів, різночасових функціональних потреб, пануючих мистецьких історичних стилів та модних стилістичних віянь, місцевих локальних традицій і уподобань, економічних можливостей та естетичних смаків замовників і виконавців, особливостей самого інтер'єру та ін. В результаті історично сформувався збірно-композиційний комплекс предметів церковного інтер'єру, що має риси ансамблю і наповнює внутрішньо-церковний простір своєрідною місцевою специфікою з характерними художньо-естетичними особливостями. Регіонально це проявляється у наявності чи відсутності окремих предметів церковної обстави, а також у характері їх стильового і декоративного вирішення, передусім з локально сформованою традицією декорування. В національному масштабі це зумовлює багатство образного змісту і неповторність внутрішнього предметного світу храмооблаштування церков різних історико-етнографічних регіонів України.

Підсумовуючи висловлені рефлексії, слід виділити головні висновки, отримані в результаті проведеного дослідження:

1) Храмооблаштування є визначальним центроформуючим смисловим і художньо-естетичним ансамблем елементів внутрішнього простору української церкви, що у відповідності з виконуваною богослужбовою функцією має складну полісемантичну структуру і зміст. На основі символічного значення своїх множинних елементів (цілого комплексу богослужбових предметів, символів і історичних художньо-культурних явищ), що кореспондують між собою в літургійному просторі храму, воно формує собою єдине смислове синтетичне поле – квінтесенцію східного християнського обряду.

2) Специфіка української традиції храмооблаштування засадничо пов'язана з культурним змістом сакральної картини світу східного християнського обряду, відтак насамперед відтворює такі її основні світоглядні параметри як христоцентричність, багатозначність, структурованість та ієрархічність, закріплені в малих архітектурних і художніх формах насамперед церковної обстави й іконостасного ансамблю на основі канонічних норм і літургійної традиції.

3) Складна семантика українського храмооблаштування формує своєрідний культурний синтез, який втілюють символічні значення складових компонентів літургійного ансамблю простору, в якому кожний образ чи декоративний елемент набирають додаткового символічного змісту як частина єдиного цілісного сакрального середовища.

4) Канонічні приписи храмооблаштування не піддаються однозначній верифікації, тому в якості регулюючого культурного механізму, яким для іконопису є канон, у даному випадку виступає національна традиція, в українському варіанті – часто конфесійна, що в історичному розрізі набрала властивості канону.

5) Феномен національного храмооблаштування вирізняється варіативністю композиційних побудов і локальними особливостями стилістичних рішень, що однак не виходить за рамки ні літургійних вимог і цілісної символіки внутрішнього простору храму, ні тієї культурно-історичної епохи та регіону, в межах яких були створені.

6) В процесі дослідження історичного розвитку храмооблаштування українських церков встановлено, що зміни культурно-історичної парадигми, насамперед церковні реформи, зокрема конфесійного порядку, впливають як на форми предметів обстави, так і на зміну стилістичної програми усього церковного інтер'єру[18].

7) Українське храмооблаштування, вписане в багатовікову історію України, попри канонічність, має в собі багато рис національної культури, як правило, в її варіативних етнографічних та регіональних особливостях.

Таким чином, храмооблаштування, як синтетичне за своєю природою художньо-історичне явище є своєрідним літописом української релігійної культури та історією української спільноти в її сакральному модулі.

[18]Як історичний приклад можна навести зміни в храмооблаштуванні, що склалися внаслідок конфесійної реформи Української греко-католицької церкви після Замойського собору 1720 р., коли в церковну обставу уніатських храмів згідно соборової конституції, поступово запроваджувалися такі елементи, як кивот (для зберігання Пр. Євхаристії), сповідальниця та інші обрядові нововведення / Див.: Скочиляс І. Релігія та культура Західної Волині на початку XVIII ст. За матеріалами Володимирського собору 1715 р.– Львів, 2008.– С. 30.

Статті

Роман ДЕМКІВ

ПОРТРЕТИ РОДИНИ КОРНЯКТІВ: ДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Roman DEMKIV. On Portraits of Korniakt Family: To a Problem of Research-Work

Під впливом світоглядних змін у XVI-XVII ст. на обширних українських теренах спостерігається активне звертання митців до реалістичного образу, що в наслідку призвело до виокремлення портрету з поміж інших художніх жанрів. Ці зміни викликані низкою причин історично-соціального та ідеологічного характеру. По-перше, зростання рівня самосвідомості та потреб піднесення суспільного престижу в станових колах спричинило до появи значної кількості репрезентативних портретних зображень. Цьому передувала низка складних суспільних протиріч у сфері релігійних, національно-правових та соціальних відносин. По-друге, увіковічення за життя власної персони в художньому творі набуває нового звучання співмірного світоглядним ідеалам, які мали місце в тогочасному суспільстві. Зокрема важливими в цьому плані є ідеї гуманізму, які культивувались в інтелектуальному середовищі, їх відображення в літературних пам’ятках, численних панегіриках, присвячених возвеличенню індивідуальних заслуг певної персони. Зрештою, потретє, важливим чинником, було поширення європейських художніх творів, що часто виявлялось каталізатором інспірації творчої думки місцевих живописців.

Світськими портретами, в сучасному розумінні терміна, є три монументальних полотна із зображеними в повен ріст Костянтина Корнякта (ЛІМ, Ж-1665) та його синів Костянтина (ЛІМ, Ж-1666) та Олександра (ЛІМ, Ж-1667).

Монументальні за розмірами полотна (Костянтина Корнякта – 250 х 150, Костянтина Корнякта-сина – 224 х 123, Олександра Корнякта – 227 х 121)[1] походять із львівської Успенської церкви, де знаходились на західній стіні над хорами практично до серед. XX ст.[2]. “Цей ансамбль, як вдало підмітив В.Овсійчук, найзагадковіший в українському мистецтві і викликає суперечливі думки“[3]. Суперечливість зумовлена проблемністю як датування творів, так і встановлення їх атрибуції, тобто визначення авторства.

Одна з перших заміток щодо портретів родини Корняктів з’явилась в 1831 р. у львівському часописі “Rozmaitości”, № 11. Атвор статті Станіслав Яшовський серед багатьох львівських художників виділяє творчість Луки Долинського, якого міг знати особисто. Серед його досягнень Яшовський виділяє “портрети фундаторської родини, які у волоській церкві над входом на хорах, відновив заходами вченого Гриновецького”[4]. Проте інші вчені, які працювали в XIX ст. і звертались до творчості Луки Долинського, портрети Корняктів залишили поза увагою.

Загальний інтерес до портретів родини Корняктів зріс з поч. XX ст. в зв’язку із публікацією в часописі “Світ” (1917.– № 3.– С. 40-42) статті В.Щурата ”Лука Долинський”[5]. Автор не згадує портрета Костянтина Корнякта-батька, натомість портрети його нащадків, які названі сином і внуком, називає роботою Долинського[6]. Висунута Щуратом версія знаходила підтримку

[1] Розміри подані за інвентарними книгами відділу живопису Львівського історичного музею. Виміри, які подав В.Овсійчук у каталозі до виставки 1965 р. дещо відрізняються: розмір портрета Костянтина Корнякта-сина – 220 х 119, Олександра – 235 х 120,7 (Львівський портрет XVI-XVIII ст.: Каталог виставки / Автор вступ. статті та упоряд. В.А.Овсійчук.– К., 1967.– С. 25.

[2] Свєнцицкий И.С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.– Львов, 1908.– С. 7; Крип’якевич І. Історичні проходи по Львові...– Львів, 1991.– С. 57.

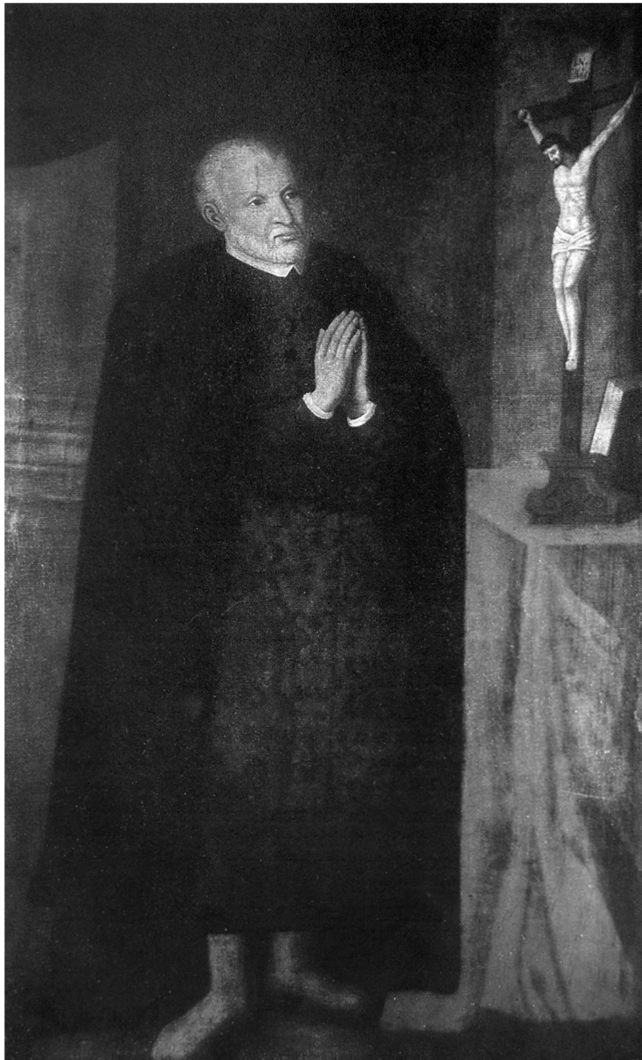
[3] Овсійчук В. А. Українське мистецтво др. пол. XVI–пер. пол. XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї.– К., 1985.– С. 172.

[4] Крвавич Д.П., Овсійчук В.А. Повернення Корняктів // Жовтень.– 1984.– № 8.– С. 86.

[5] Щурат В. Лука Долинський // Світ.– 1917. – № 3.– С. 40-42.

[6] Там само.

в наукових колах протягом пер. пол. XX ст. її адептом був, зокрема, В.Січинський. Організована в лютому – березні 1965 р. виставка львівського портрету XVI-XVII ст. із збірок міських музеїв розпочала новий етап дослідження портретів Корняктів, які займали там центральне місце. Невдовзі В.Овсійчуком був підготовлений до друку каталог виставки зі вступною статтею[7]. На основі художньо-образної особливості наявних портретів вчений не лише аргументовано довів датування портретів 30-ми рр. XVII ст., а й припустив, що вони походять з майстерні Ф.Сеньковича[8]. В подальших вивченнях портретів Корняктів версію В.Овсійчука підтримав П.Жолтовський, хоча до свого дослідження не включив портрет старого Костянтина Корнякта, а молодих Корняктів помилково зарахував до його внуків[9]. У певній мірі цю версію підтримав і Ф.Уманцев, проте лише щодо портрета Костянтина Корнякта-старшого, позаяк незгадуючи у розвідці про портрети молодих Корняктів[10]. Натомість інші дослідники українського живопису – М.Ґембарович, Г.Логвин та П.Білецький, схилялись до думки про пізніше походження портретів, а їх авторство приписували Луці Долинському[11]. Живучість цієї версії спостерігається і в сучасному мистецтвознавстві[12].



Костянтин Корнякт. ЛІМ, Ж-1665.

Аргументація належності цих портретів до спадку Долинського виглядає надто млявою, а почасти і взагалі позбавлена певної логіки. Як зазначає П.Білецький "Долинський верхню частину фігури точно скопіював з надгробної хоругви. Орнамент жупана він запозичив з портрета Е.Мнішка..." і як висновок "портрети молодих Корняктів так подібні на твори XVII ст., що їх можна назвати шедеврами стилізації"[13]. Очевидно в Білецького були сумніви щодо часу створення портретів. Адже він описує технічні особливості деяких деталей портрету характерних для мистецтва поч. – серед. XVII ст. і аж ніяк не для XVIII ст., для якого це видається анахронізмом – відхилення від правил перспективи. Тим паче у своїй попередній праці "Український портретний живопис XVII-XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку" П.Білецький, посилаючись на пра-

[7]Львівський портрет XVI-XVIII ст.: Каталог виставки / Автор вступ. статті та упоряд. В.А.Овсійчук.– К.: Мистецтво, 1967.– 69 с.– Іл. 23.

[8]Львівський портрет...– С. 9.– Іл. 23.

[9]Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст.– К., 1978.– С. 139-140.

[10]Уманцев Ф.С. Живопис кін. XVI – пер. пол. XVII ст. // Історія українського мистецтва...– Т. 2.– 1967.– С. 311.

[11]Gębarowicz M. Portret XVI-XVIII w. we Lwowie...– Wroc-law; Warszawa; Krak'ow, 1969.– S. 26; Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв.– Ленинград: Искусство, 1981.– С. 153.

[12]Александрович В.С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: в 5 т. / Наук. Думка.– К., 2001.– Т. 2.– С. 675.

[13]Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв...– С. 153.

цю В.Овсійчука, авторство Корняктів приписує Петрахновичу[14].

В 1984 р. В.Овсійчук у співавторстві з Д.Крвавичем опублікували в журналі "Жовтень" статтю "Повернення Корняктів". Її метою була необхідність ще раз звернутись до питання атрибуції та періоду створення портретів родини Корняктів. Дослідники заперечили версію за якою автором полотен вважався Лука Долинський, натомість аргументовано довели їх раніше походження – 20-30-ті рр. XVII ст.[15]. В пізнішій за часом праці В.Овсійчук конкретизує часові рамки та авторство творів, вказавши, що "портрети, напевно, замовлялись разом з іконостасом, щоб фігурувати на церемонії посвячення нового храму"[16] (церква освячена 16 січня 1631 р.), портрети синів відносить до майстерні Ф.Сеньковича, а портрет батька зараховує до спадщини М.Петрахновича[17].

Вчені не заперечують причетність Луки Долинського до згаданих портретів, але не як автора, а як реставратора. Відомо, що наприкінці XVIII ст. братчики відновлювали інтер'єр Успенської церкви. Це було спричинено необхідністю проведенням грандіозних реставраційних робіт Ставропігійського комплексу після руйнівної шкоди завданої ударом грому в 1779 р.[18]. Виконавцями відновлювальних робіт художніх творів були малярі Петро Рогані та Лука Долинський[19].

Достамено не відомо які саме реставраційні роботи виконував Долинський, однак, в той час було зменшено первісні розміри полотен із зображенням молодих Корняктів: зліва обрізано на 20-25 см, знизу на 15 см[20]. Очевидно, що тогочасні реставраційні заходи завдали непоправної шкоди художнім творам, насамперед суттєвих змін зазнав композиційний лад твору.

Менш ніж через століття, у 1855-58 рр., у церкві Успіня знову проводились реставраційні роботи. Тоді Мартин Яблонський розмалював стіни церкви біблійними композиціями та відновив низку образів. Реставрував маляр і портрети Корняктів[21]. Як позначилось на портретах втручання Яблонського досі невідомо.

Костянтин Корнякт (портрет-хоругва). ЛІМ, Ж-1503.

Натомість практично усі дослідники погоджуються із твердженням, що при малюванні портрету Корнякта-старшого маляр користувався ранішими його зображенням, а саме епітафійною хо-

[14]Білецький П.О. Український портретний живопис XVII-XVIII ст. Проблеми становленя і розвитку.– К., 1969.– С. 67.

[15]Крвавич Д.П., Овсійчук В.А. Повернення Корняктів.– С. 85-89.

[16]Овсійчук В.А. Українське мистецтво др. пол. XVI – пер. пол. XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї...– С. 172.

[17]Овсійчук В.А. Українське мистецтво...– С. 173.

[18]Збірник Львівської Ставропігії. Минуле та Сучасне: Студії, замітки, матеріали / Ред. Кирило Студинський.– Львів, 1921.– С. 11.

[19]Збірник Львівської Ставропігії...– С. 67.

[20]Крвавич Д.П., Овсійчук В.А. Повернення Корняктів.– С. 87.

[21]Вуйцик В. Архітектурний ансамбль Успенського братства: реставрація та обнови // Успенське братство і його роль в українському національно-культурному відродженні. Доповіді та повідомлення наукової конференції 4-5 квітня 1996 р.– Львів, 1996.– С. 26.

ругвою. Однак використавши для зразку посмертний портрет він творчо переосмислив його. Пристосовуючи до відповідних вимог композиційний лад твору ускладнюється, нових інтонацій набуває й образне звучання. Незмінним залишається психологічна характеристика Корнякта, проте і в цьому маляр вносить власні корективи, пристосовуючи до властивих часу умов.

Постать Корнякта як і у попередній версії звернена до розп'яття, але тепер воно на столі накритим червоною скатертиною, бганки якої спадають до підлоги. Введення в композицію стола, з однієї сторони визначає ритм, співмірний постаті в повен ріст, з іншої – збагачує кольорову палітру. Відповідно ускладнюється декоративне багатство твору, завдяки впровадженню в композицію книги та бази розп'яття, стилізованої під архітектурні мотиви. Зрештою змінюється тло портрету, на противагу орнаментальній площинності хоругви вводиться об'ємний архітектурний стафаж, базований на основах перспективи. Виразно виділяється фрагмент пілястри на задньому плані та звисаючий край драперії. В такому середовищі постать сприймається значно реалістичніше, органічніше стосовно зовнішнього оточення, зважаючи на розміщення портрета в інтер'єрі церкви.

В портреті Корнякта, як і в ранішому зразку, прослідкується тенденція нівелювання станової характеристики, на противагу внутрішньому світу портретованого. Та ж відсутність геральдичних знаків, а епітафійний напис дослівно перенесений із тильної сторони на позем. Із збереженням мольного жесту поза Корнякта "випрямляється", колінoприклонна сакральність поступається місцем повнофігурному зображенню. Відповідно образ трактується вже зовсім по-світському, людина включається в реалії буденного життя, хоча все ще в певній залежності від потойбічного, трансцендентного. Вона міцно стоїть на ногах, проте погляд скерований в бік розп'яття. Такий підхід зближує портрет Корнякта із апостольським рядом Успенського іконостаса.

Натомість інше забарвлення художньої мови спостерігається в портретах молодих Корняктів. Вони зображені у репрезентативних позах, із підкресленими ознаками їхнього соціального положення. Водночас є наявним діаметральна протилежність індивідуальних психологічної та фізичної характеристик.

Сповнений життєвої снаги Костянтин Корнякт-син постає у всій красі молодої людини. Бравий характер виражає струнка постава фігури, твердість характеру підтверджується міцним

Костянтин Корнякт (син). ЛІМ, Ж-1666.

стисканням рукоятки шаблі лівою рукою, права – оперта на стегно. Облягаючи торс поколінний кафтан та широка підшита хутром делія підкреслюють здорове тіло чоловіка. Наявність стилобату колони на задньому плані наче потверджує його фізичну вдачу, загартовану на військовій службі.

Цілком протилежним зображений Олександр. Ще зовсім юна його постать позначена фізичними недугами. Оперта на стіл рука, міцно стулені ноги, вузька голова на довгій шиї наче підкреслюють кволість організму. Проте обличчя випромінює внутрішній розум, поєднання душевної чистоти із прихованим смутком. Трагізм образу посилює спадаючий зі столу додолу важкими масивними складками килим і розгорнутий симетрично

Олександр Корнякт (син). ЛІМ, Ж-1667.

до підлоги чистий білий аркуш паперу. Та й сама постать Олександра відсунута на другий план. В його образі невипадково присутня траурна інтонація – Олександр Корнякт помер на двадцять сьомому році життя у 1639 р.[22].

Часто дослідники українського мистецтва задаються питанням доцільності розміщення портретів молодих Корняктів, які були католиками, в православній церкві, опікуном якої була найрадикальніша у протистоянні католицизму організація – Успенське братство. Зрештою цілком логічною виглядає відповідь, що це була данина шани їхньому батькові Костянтину Корнякту, покровителю і меценату. А як відомо братчики візуально потверджували власну подяку жертводавцям, згадати хоча б розміщення родових гербів із вдячними написами. Очевидно, що і ця версія заслуговує уваги. Окрім цього можемо назвати і інші причини такого, здавалось би на перший погляд, не зовсім логічного рішення братчиків. Із архівних документів дізнаємось, що Корнякти-молодші після смерті батька продовжили матеріально підтримувати Братство. У 1608 р. Констянтин Корнякт-молодший передав у володіння братчиків "Сухорабську" ("Таневичівську") кам'яницю[23]. Невідомо чи помагали молоді Корнякти Ставропігії іншим чином, однак даровані їхнім батьком згідно заповітом прибутки й надалі надходили до братської скарбниці. З іншого боку, Корнякти не мали можливості так же ревно, як і їх батько, опікуватись православним братством, адже належали до католицької пастви, й до того ж невдовзі після смерті батька переселились у родовий маєток біля Перемишля. Однак, вдячні львів'яни пам'ятали своїх доброчинців і в знак поваги разом із портретом Костянтина Корнякта почепили на стінах Успенської церкви портрети його синів. Як зазначив з цього приводу В.Овсійчук "зміст портретів не диктувався Корняктами, а відображав програму Ставропігійського братства, для якого їх нобілітація була, напевно, предметом гордощів"[24].

[22]Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст...– С. 140.

[23]ЦДІАУ у Львові.– Ф. 129.– Оп. 1.– Спр. 420.– Арк. 2.

[24]Овсійчук В.А. Українське мистецтво...– С. 173.

Статті

Агнія КОЛУПАЄВА

ДО ВИВЧЕННЯ ПРЕДМЕТІВ З ФАЯНСУ ТА ФАРФОРУ ЦЕРКОВНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ В УКРАЇНІ

Ahnia KOLUPAYEVA. On Studies in Faience and Porcelain Objects of Church Destination in Ukraine.

Дослідження кераміки церковного призначення є невід'ємною складовою проблематики українського декоративного мистецтва в контексті національного сакрального мистецтва. Вивчення цієї групи артефактів є актуальним і сприятиме ширшому баченню духовних підвалин українського декоративного мистецтва. Фаянсові та фарфорові предмети у сфері церковного мистецтва в Україні ще недостатньо висвітлені. Відомо, що в основі технології цих підвидів кераміки лежить використання білої глини (каолін). На відміну від продукції з кольорових (гончарних) глин (майоліка, теракота), поширеної як в народній кераміці, гончарстві, так і в художньо-промисловій – фаянс, фарфор пов'язані виключно з професійним мистецтвом, промисловим виробництвом. У мистецтвознавстві здебільшого розрізняються два великі пласти кераміки, зокрема, вироби з гончарних глин (які й означуються терміном "кераміка" у вузькому значенні) та фарфорово-фаянсові вироби.

У дослідженні фаянсу і фарфору, як і кераміки церковного призначення взагалі, на нашу думку, важливим є питання конкретизації типології творів у контексті Літургії, художніх систем інтер'єру (екстер'єру) церкви, християнського мистецтва. На основі опрацьованого матеріалу відзначається спільність типології взагалі кераміки церковного призначення, принципів формотворення, залежно від її функціонування в архітектурно-декоративному і літургійному просторі храму. За теоретичними розробками М.Станкевича, С.Боньковської, Я.Тараса[1], в кераміці церковного призначення, на нашу думку, можна виділити такі основні групи: сакральні предмети, церковно-обрядові та архітектурно-декоративні вироби. У цих групах вирізняються: керамічні хрести, ікони, літургійний посуд, світильники (панікадила, свічники, лампади), кадильниці, кропильниці, купелі, місткості для освячення води, а також кераміка в оздобленні стін, підлоги церкви та предметів церковної обстави (іконостас, престол, тетрапод).

Предмети церковного призначення з фаянсу та порцеляни відомі в Україні вже у середині XIX ст., коли активізувалося поширення кераміки в обставі українських храмів. Воно відповідало, зокрема, й стратегії розширення асортименту провідних українських фаянсових і порцелянових підприємств, адже XIX ст. – час їх інтенсивного розвитку, період піднесення цієї галузі (що в Україні зародилася в кінці XVIII ст.)[2]. Першість у виробництві продукції церковного змісту належить Києво-Межигірській фаянсовій фабриці та фарфоровому заводу А.Міклашевського у Волокитиному (тепер Сумської обл.). Відтоді вироби для церкви, зокрема, з волокитинського фарфору згадуються в літературі[3].

Вивчений матеріал дає підстави умовно виділити такі основні, на наш погляд, віхи в історії фаянсу і фарфору церковного призначення

[1]Станкевич М.Є. Морфологія – наука про систему видів // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво.– Львів, 1992.– С. 84; Боньковська С. Церковна металопластика в системі християнського декоративного мистецтва // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії.– Вип. 5.– К.: Інститут мистецтвознавства, етнографії і фольклористики ім. М.Рильського, 2004.– С. 129-147; Тарас Я. Внутрішність церкви // Словник українського сакрального мистецтва / Авт.: М.Станкевич, С.Боньковська, Р.Василик та інші.– Львів, 2006.– С. 56.

[2]Станкевич М.Є. Художня кераміка, скло і метал // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво...– С. 202-203.

[3]Гутман А. Мануфактурная промышленность Черниговской губернии // Журнал мануфактуры и торговли.– СПб, 1858.– Т. II.– Ч. III.– С. 57-59.

Хрест напрестольний "цілувальний" (лицьова і зворотна сторони). Фаянс, формування, розпис. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-50-ті рр. НКПІКЗ, СК-155.

в Україні: 1) кінець XIX – поч. XX ст. – розгортання серійного виготовлення церковних виробів, в тому числі з фаянсу і порцеляни, яке пов'язане з появою потужних підприємств кераміки. У цей період і формується основна типологія релігійно-культових речей з фаянсу й порцеляни. Все це супроводжувалося впливом стилю модерн, активізацією церковного будівництва, збільшенням художньо-технічних можливостей керамічного виробництва; 2) час панування тоталітарного режиму – вилучення церковних виробів з асортименту українських фарфорово-фаянсових підприємств, нищення разом з церквами пам'яток XIX – поч. XX ст. Зразки тогочасного фаянсу, фарфору церковного призначення належать до рідкісних; 3) поч. 1990-их рр. – перші роки XXI ст. – в умовах державної незалежності України спостерігається відродження виробництва предметів церковного, релігійно-обрядового змісту.

Хрести, лампади, окремі літургійні предмети, а також "хатні" ікони, великодні яйця з фаянсу вже протягом 1840-50 рр. виготовлялись на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці (1798-1874)[4]. За М.Біляшівським, продукція культових виробів в асортименті цієї фабрики була досить значною[5]. На думку Ф.Петрякової, ця особливість була пов'язана з розвитком самого виробництва, створеного на території Спасо-Преображенського монастиря в Межигір'ї[6].

За художнім рівнем києво-межигірські фаянси релігійного змісту досить різнорідні, здебіль-

[4]Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я (1840-1850) // Історія релігій в Україні. Праці XI-ї Міжнародної наукової конференції (Львів, 16-19 травня 2001 р.).– Кн. II.– Львів: Логос, 2001.– С. 337-343; Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці Національного музею історії України // Київська Старовина.– 1999.– № 4.– С. 89-99; Іванова О. Межигірський фаянс XIX ст. в колекції Національного музею історії України // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Науковий збірник за матеріалами конференції.– К., 2002.– С. 93.

[5]Біляшівський М. Виставка фаянсових та порцелянових виробів. Києво-Межигірська фабрика // Всеукраїнський історичний музей ім. Тараса Шевченка.– К., 1925.– С. 2.

[6]Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я...– С. 337-343.

шого зорієнтовані на масового споживача. Більш вишукані речі виготовлялися на окремі замовлення. Так, з документів відомо, що майстер Фелікс Турчиновський півроку працював над розписом однієї великої лампади (1826)[7]. Для продукції згаданого підприємства характерний рельєфний декор, застосування однотонної поливи, а також поліхромії, іноді у поєднанні з ручним розписом, надполивним друком. Наприклад, серед хрестів, лампад, відомі монохромні та поліхромні варіанти, ідентичні за формою, іконографією мотивів. Найбільш представницькою є колекція києво-межигірських виробів релігійного призначення у збірці МУНДМ. Групи пам'яток, в т. ч. з колишньої колекції старожитностей Церковно-археологічного музею Київської духовної академії, є в НКПІКЗ, НМІУ, окремі твори зберігаються в Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького (далі СХМ), МЕХП та інших музеях, а також приватних збірках України і Росії.

У цих збірках увагу привертають напрестольні, настінні, ручні хрести. Характерним є вкритий зеленою поливою хрест зі збірки НКПІКЗ, який, можливо, належить до різновиду "цілувальних" (напрестольних) хрестів. Він несе на собі рельєфні зображення розп'яття Ісуса Христа (лицьова сторона), Святого Духа-голуба і Всевидячого Ока (зворотна)[8]. Цей мотив, що є іконографічним Господнім символом, складається з зображення Божого ока в оточенні трикутного німба (символ Трійці) та променів світла, які йдуть усебіч від нього[9]. Відомий і поліхромний аналог такого хреста, дещо менших розмірів[10]. Невеликі настільні, очевидно, "хатні" хрести виготовлялися з фаянсової маси "кольору вершків", а також поліхромні. Ймовірно, про подібні писав Є.Кузьмін: "Неможливо залишити поза увагою... поліхромні хрести з намальованими фігурами розп'ятого Христа... ". Настінні Розп'яття були у вигляді пласта з горельєфним зображенням,

Хрест напрестольний. Фаянс, формування, зелена полива. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-1850-ті рр. НКПІКЗ, СК-150.

який кріпився до дерев'яної основи у формі хреста[11].

Вагоме місце в асортименті Києво-Межигір'я посідали лампади – церковні світильники на олію (єлей), які засвічують перед іконами під час Богослужіння[12]. Художня структура лампад завжди містила елементи християнської символіки. Наприклад, з ранньохристиянської доби відомі лампадки у формі човна, що символізує Церкву, на них зустрічаються хрестографеми, монограми Ісуса Христа, мотиви агнця, голубів, пальми тощо. Києво-межигірські лампади різні за розміром (висотою від 7,7 до 20-25 см), в цілому однотипні за формою – у вигляді кулястої вазоноподібної посудини з виразно профільованими стінками, рельєфним декором. Такі лампади є як поліхромні, так і вкриті поливою одного кольору. Зустріча-

[7]Там само.– С. 337-343.

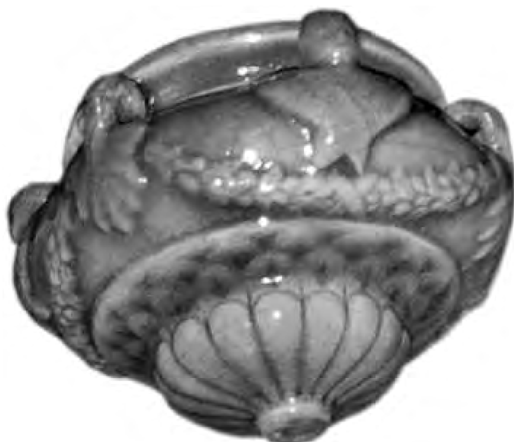
[8]НКПІКЗ, СК-150; 23 х 12,3 х 2 см.

[9]Станкевич М. Усевидяче око // Словник українського сакрального мистецтва...– С. 247.

[10]НКПІКЗ, СК-155; 18,5 х 10,5 х 1,5 см.

[11]Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я...– С. 337.

[12]Барсов Н.И. Лампада // Христианство: Энциклопедический словарь в 3-х т.– Москва, 1993.– Т. 2.– С. 11-12.



Лампади. Фаянс, формування, світло блакитна полива. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-1850-ті рр. МУНДМ.

ються й вироби більш геометризованого силуету, позначені рисами класицизму. Відомо, що на поч. XX ст. у приватній колекції києво-межигірського фаянсу О.Г.Гансена (Київ) налічувалося близько десяти хрестів і тридцяти лампад[13].

Лампади інваріантні за формою вінець, вушок для підвішування, завершення нижньої частини (у вигляді краплі, кульки тощо). У поліхромних виробах основні архітектонічні частини посудини (вінця, шийка, пук, денце) та рельєфного декору виділяються локальними плямами контрастних кольорів (жовтий, рожево-фіолетовий, зелений, білий, чорний). В декорі поліхромія може поєднуватися з традиційним рослинним розписом та друком, яким іноді наносяться зображення іконографічних сюжетів[14]. На думку А.Ферчук, у поліхромних виробах відчутний вплив народної кераміки[15].

До монохромних належать легко тоновані лампади – кремові, зелені чи вкриті бузково-фіолетовою поливою. Пластичними прикрасами таких лампад найчастіше є зображення херувимів, розміщені по корпусу з трьох боків, доповнені пишними рослинно-квітковими гірляндами (МУНДМ, експозиція).

В експозиції МУНДМ є фаянсовий литійник (всенічник, всеношник, всеношниця), вкритий поливою блідо-блакитно-бузкового кольору[16]. Це літургійний предмет у вигляді великої тарілі (миси) зі встановленими на ній посудинами для Божих Дарів. Литійник ставиться на тетраподі (який в церкві міститься перед вівтарем) і призначається для освячених у притворі хлібів, пшениці, вина і єлею під час литійної відправи на Всенічній Службі Божій[17]. Об'ємно-просторова

---

[13]Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я...– С. 337-339.

[14]Там само.– С. 339.

[15]Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці...– С. 89-99.

[16]МУНДМ, Фс-214/1, 2, 3, 4, 5; h – 50; D – 32,2; d – 18,8 см. 1840-50-ті рр.

[17]Цей обряд нагадує вірним про чудесне нагодування Ісусом Христом п'ять тисяч народу п'ятьма хлібами, а також монастирський круг цілодобового богослужіння з перервами для трапез (цит. за: Боньковська С. Литійник (всенічник, всеношник, всеношниця) // Словник українського сакрального мистецтва...– С. 142.).

Лампада. Фаянс, формування, поліхромія, розпис. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-1850-ті рр. НКПІКЗ, СК-80 (8 х 10 см).

структура литійника, обумовлена канонічно, функціонально, символічно, склалася у сфері церковного металу. Тому основою характеристики форми фаянсового виробу є визначення, сформульовані дослідницею українського церковного металу С.Боньковською[18].

Межигірський фаянсовий литійник або всеношниця складається з широкої плоскої таці (блюда) на високому стояні. У центрі на таці є плоский таріль на ніжці – чаша для хлібів. Спереду неї – невелика кругла чаша для пшениці (на стопі-підставці). Зліва і справа симетрично розміщені дві однакові келихоподібні чаші для вина і єлею (єлейниця). Вони мають по два S-подібно вигнуті вушка (обов'язкові для цих посудин накривки, увінчані хрестиком, відсутні). В металевих литійниках симетрично розставлений посуд об'єднує високий двосвічник (дикирій) з хрестом посередині, що значно вивищується над Дарами Божими. На фаянсовому виробі цей компонент втілює група з трьох предметів, розташованих на одній лінії біля бортика таці. Це два одинарних свічники, які симетрично розміщуються обабіч високого хреста на струнккій трапецієвидній підставці (усі ці елементи, як посуд, закріплені на таці нерухомо). Києво-Межигірський литійник не має іконографічних зображень (на металевих лише на хресті зустрічається пластичне або живописне зображення Розп'яття)[19].

Наслідуючи металеві зразки, фаянсовий литійник водночас має риси, характерні й для києво-межигірського столового фаянсу. Зокрема, виробів з рельєфним декором (акант, листя винограду, квіти тощо), вкритих однотонною кольоровою поливою. Про це свідчить низ таці з ажурним

[18]Боньковська С. Литійник (всенічник, всеношник, всеношниця)...– С. 142.

[19]Там само.

бортиком, рельєфно декорований рослинними мотивами. Характерними є стояни таці й свічників, профільовані, з рельєфними канелюрами, укладеними на зразок шнура, масивні стопи стоянів з пишним, бароково вигнутим листям аканту тощо. Наявність лампад кількох варіантів форми, також оздоблених рельєфом і поливою блакитно-бузкового кольору свідчить про те, що в Києво-Межигір'ї виготовлялися цілі ансамблі, набори церковного начиння, в яких різні за функціями предмети становили цілість за пластично-декоративним вирішенням.

Києво-Межигірські фаянсові ікони за призначенням "хатні" (прямокутні, вертикальні, від 25 х 20 до 33 х 29 см). Значна група цих виробів, а також гіпсова форма для виготовлення ікони зберігається в колекції МУНДМ[20]. Рельєфи центрального поля і рамка ікон формувалися штампом, одночасно, у процесі їх виготовлення. Серед рельєфів – канонічні сюжети Воскресіння Ісуса Христа, Христос Спаситель, Різдво Христове, Богородиця Одигітрія, Св. Варвара, Св. Дмитро та деякі інші[21]. Образ Спасителя згадується в документах серед перших експериментальних порцелянових статуеток з бісквіту, що короткочасно продукувалися на фабриці (1851)[22]. Більшість з фаянсових ікон не належала до кращих зразків межигірського виробництва. Пластичні зображення (іноді розташовані в медальйоні) здебільшого доповнювались розписом з використанням локальних плям відкритих кольорів, підведенням основних рис обличчя святих (брови, очі, уста), імітацією під мармур поливами пастельних тонів (на тлі), елементами традиційного рослинного орнаменту, в тому числі з декору тарілок (на рамці) тощо. Такі твори знавцями академічного мистецтва кваліфікувались як "розмальовки"[23].

Очевидно, механічне перенесення традиційного іконопису на керамічний виріб без переосмислення специфіки фабричного фаянсу спричинило відсутність кольорової гармонії, цілості творів, що певним чином профанувало духовну суть ікони. Водночас ці ілюміновані фаянси позначені й народним розумінням святих образів, прагненням декоративності, адже їх писали не професійні іконописці, а місцеві майстри-фаянсисти. Попит на фаянсові "хатні" ікони, очевидно, був зумовлений не лише їх утилітарними якостями (стійкість керамічних матеріалів, можливість доглядати за ними як за посудом тощо), але й художніми. Світлість, прозорість фарб, полиск фаянсових поверхонь, мабуть, були суголосні традиційному розумінню сутності святих образів у тогочасному і не тільки межигірському середовищі.

Церковний фаянс, вірогідно, виготовляли й на заводі в Глинську (тепер Львівської обл.) – відомому центрі фаянсового виробництва на західноукраїнських землях з XVIII ст. До виробів цього заводу відносять, зокрема, вкритий темно-зеленою поливою хрест поч. XX ст., знайдений на одній з могил кладовища в Глинську. 1929 р. відомий український історик І.Крип'якевич його подарував до Музею НТШ[24]. За Г.Івашків, іконографія цього хреста уподібнена до двох типів: ручного чи напрестольного. За розмірами (22 х 9 х 1,5 см) цей хрест можна віднести до групи ручних. Водночас за іконографією та стилістикою рельєфного Розп'яття він споріднений з напрестольними дерев'яними хрестами з Покуття та Поділля[25]. Підтримуємо думку Г.Івашків про його належність до різновиду "цілувальних" хрестів (невелике потовщення внизу та рельєфні виступи на ньому, можливо, служили для зручності фіксації в руці при цілування цього сакрального предмета). За іншою гіпотезою, це міг бути "хатній" хрест, один з елементів інтер'єру. Рельєфна фігура розп'ятого Христа (західного, латинського типу, про що свідчать обвисле тіло, наявність тернового вінка, коротка опаска, руки і ноги прибиті трьома цвяхами, без підніжжя) відзна-

[20]МУНДМ, Фс-826; 33 х 43 см.

[21]МУНДМ, Фс-796-799; Фс-800-814, Фс-824.

[22]Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці...-– С. 95.

[23]Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я...– С. 340.

[24]Івашків Г. Глиняні хрести: функція, типологія, декор // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2009 рік. Кн. II.– Львів, 2009.– С. 451-456.

[25]Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XX ст...– С. 231-322.

Литійник (всенічник, всеношник, всеношниця). Фаянс, формування, блакитна полива. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-50-ті рр. МУНДМ.

чається правильністю пропорцій та пластичною виразністю[26].

Порцеляною церковного призначення знаменитий завод А.Міклашевського у Волокитиному (тепер Сумської обл., 1839-1861). Як відомо, основну продукцію цього заводу становив посуд, предмети для облаштування світського інтер'єру соціальної верхівки (статуетки, плитки для камінів, корпуси для годинників та інше). Технологічно завод не поступався тогочасним європейським виробництвам. Значна увага тут приділялася якості фарфорової маси (в основі якої був глухівський, або полошківський каолін), білизні, прозорості, художнім якостям оздоблення дзвінкого черепка тощо[27].

Виробництво фарфорових іконостасів, зокрема його архітектурно-декоративних деталей, стало новим явищем в українському церковному мистецтві. На Волокитинському заводі для місцевої Покровської церкви було вперше запроектовано й виготовлено фарфоровий іконостас (1852-1857). Він став головним з трьох іконостасів цього храму й розміщувався у центральному нефі. Окремі фрагменти іконостаса вперше дістали схвальну оцінку на виставці в Москві (1853). Вже в статті про освячення місцевої церкви, зведеної коштом Міклашевського у псевдоготичному стилі, згадувався встановлений у ній "знаменитий у художньому відношенні" фарфоровий іконостас[28]. Л.Долинський, відзначаючи яскраве естетичне враження від фрагментів виробу, вбачав у його позитивній оцінці і значну долю емоційного чинника, пов'язаного з оригінальністю самого задуму та незвичністю його втілення[29].

Збережені фрагменти, описи очевидців дають певну уяву про цей унікальний монументальний виріб (його загальний вигляд в інтер'єрі церкви відомий з чорно-білої фотографії кінця 1850-их рр.)[30]. Відомо, що деталі з порцеляни обрамляли дерев'яний каркас іконостаса. Чотири сині з золотом колони намісного ярусу (обвиті позолоченою виноградною лозою) підтримували верхній карниз, вкритий "різнобарвними арабесками". Порцеляновими були й шість ікон на Царських вратах, а також великі рами намісних ікон, за висловом П.Дорошенка, "...тонкої, вишуканої обробки... " та ажурні прорізні вставки-рами для ікон другого, празничкового ярусу[31].

Показовою є монументальна рама намісної ікони (2130 х 950 см), яка донедавна була в експозиції ЧІМ. Рама має арочне завершення, складається з дванадцяти щільно припасованих і з'єднаних між собою фрагментів. У центрі її верхнього і нижнього боків – пластичні картуші, оточені пишною ліпниною у вигляді завитків. В картушах міститься поліхромний розпис (букет квітів). Плавно профільовані повздовжні сторони рами ритмічно почленовані на три ділянки, вкриті рельєфною скісною решіткою (білою на синьому тлі), між якими також є невеликі картуші з квітами. Вгорі рами з обох боків – рельєфні зображення херувимів.

Збереглося й поліхромне фарфорове "Розп'яття", яке складається з кількох частин і має досить великі розміри (79 х 68,5 см). Його художній лад зумовлений реалістичним, натуралістичним підходом, характерним для фарфорової пластики Волокитиного 1840-50-их рр. Фігура Христа створена засобами круглої скульптури, характеризується тонкою пластикою та глибоким психологізмом у передачі страждань Розп'ятого, і позначена переплетенням східної і західної іконографії. Важливими ознаками є схилена на правий бік голова з довгим волоссям і короткою бородою, тіло пряме, прибите чотирма цвяхами, коротка опаска, терновий вінок. Поліхромія різними відтінками тілесного, червоного, брунатного, зеленого кольорів означає частини фігури (нанесені прожилки, рани підкреслюють напругу, біль пораненого ті-

[26]Івашків Г. Глиняні хрести...– Іл. 2.

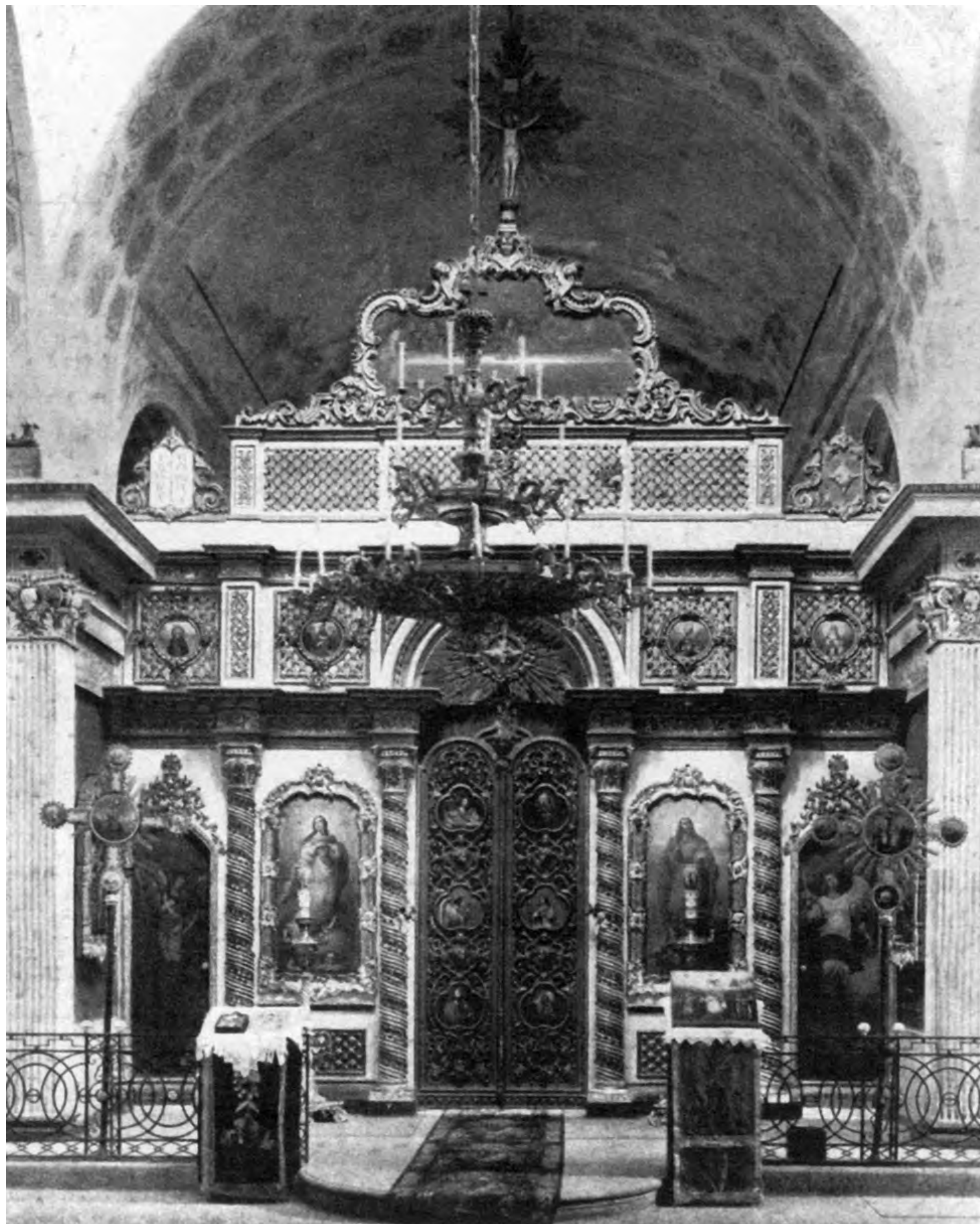
[27]Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор (Конец XVIII – начало XX ст.).– К., 1985.– С. 117.

[28]Гутман А. Мануфактурная промышленность Черниговской губернии...– С. 57-59.

[29]Долинський Л.В. Український художній фарфор.– К., 1963.– С. 29-30.

[30]Опубл.: Картины из церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории.– К., 1911.– С. 148-149; Дорошенко П. Волокитино // Столица и усадьба. Журнал красивой жизни. Петроград, 1915.– № 44.– С. 7.

[31]Дорошенко П. Волокитино...– С. 7.



Іконостас. с. Волокитине Сумської обл. 1850-ті рр. Опубл.: Дорошенко П. Волокитино...– С. 7.

Рама намісної ікони. Порцеляна, формування, розпис. Завод А.Міклашевського. с. Волокитине Сумської обл. 1850-ті рр. ЧІМ.

ла) та інші компоненти Розп’яття. Хрест складається з прямокутних плиток, декор яких імітує текстуру дерева[32].

Окрім деталей іконостасу, для облаштування волокитинської церкви на заводі Міклашевського було виготовлено чотири великі панікадила, дарохранительницю (“тонкої і складної роботи”) та масивні свічники-ставники. Відомо, що перед іконами намісного ряду іконостаса було дев’ять ставників. Лампади у вигляді ажурних посудин з широкими вінцями (18 х35 см) в прорізному корпусі мають по два картуші, в які вписані букети квітів. Їх також прикрашає легкий поліхромний розпис у вигляді гірлянди[33].

Художнє вирішення іконостаса та інших предметів для облаштування волокитинської церкви поєднувало пластичний декор (символічні рослинні мотиви, картуші-медальони тощо) з розписом, живописні й графічні елементи (решітки, квіткові елементи та інше). Вироби творилися в стилістиці пізнього класицизму з рисами т. зв. повторного рококо XIX ст. На них простежується певний вплив французьких, саксонських виробів, відчутний і на тогочасній російській (петербурзькій) продукції Імператорського фарфорового заводу та заводу Корнилових[34]. Колорит, зокрема іконостаса, визначався зіставленням білого, синього (кобальт), позолоти з поліхромним розписом, що справляло значний декоративний ефект[35]. (Примітно, що фрагменти, які знаходяться в експозиції СХМ, значно відрізняються від згаданих за стилістикою, кольоровим рішенням. Вони дають підстави припускати можливість виготовлення на заводі не одного, а кількох іконостасів).

---

[32]НМІУ, К 1241/1 (опубл.: Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть.– Львів, 2007.– С. 385).

[33]Долинський Л.В. Український художній фарфор...– С. 30; Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор...– С. 124-126.

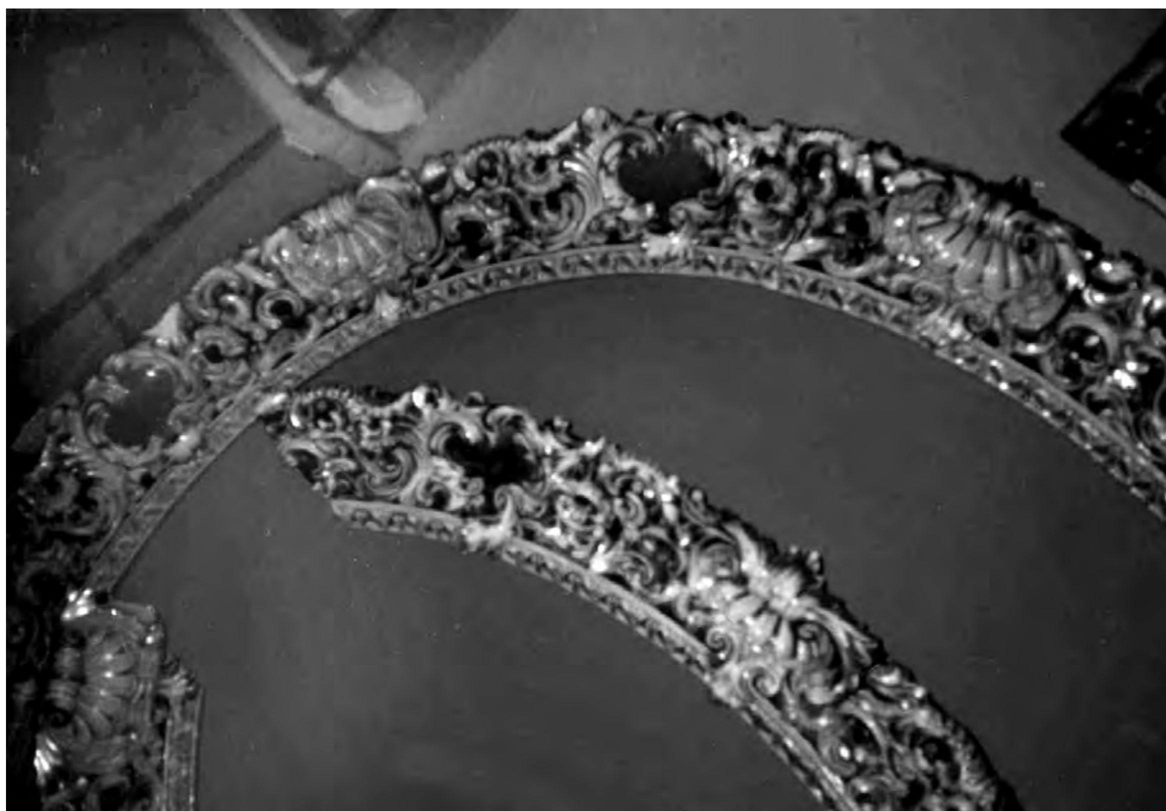
[34]Онацький Н. Українська порцеляна.– Суми, 1931.– С. 4; Петрякова Ф. Художній фарфор заводу А.Міклашевського. Французько-українські контакти першої пол. XIX ст. // Народознавчі Зошити.– 1997.– № 5.– С. 312-314.

[35]Долинський Л.В. Український художній фарфор...– С. 30.

Іконостас (фрагменти). Порцеляна, формування, розпис. Завод А.Міклашевського. с. Волокитине Сумської обл. 1850-ті рр. МУНДМ.

Лампада. Порцеляна, формування, розпис. Завод А.Міклашевського. с. Волокитине Сумської обл. 1850-ті рр. МУНДМ.

Архітектурні деталі іконостасу (?). Порцеляна, формування, розпис, позолота. Завод А.Міклашевського. с. Волокитине Сумської обл. Середина XIX ст. СХМ.



Лампада. Порцеляна, формування, позолота. Поч. XX ст. НКПІКЗ, СК-106 (15,5 х 11 х 7,5 см).

Лампада. Порцеляна, формування, розпис, поливи. Кін. XIX – поч. XX ст. НКПІКЗ, СК-107 (10,5 х 8,5 см).

Іконостас (фрагменти). Майоліка. Миргородська художньо-промислова школа ім. М.Гоголя. 1900. ММКТ. Фото Р.Шмагала.

Яскрава білизна порцеляни, легкість пластичних оздоб, символічні у християнстві й декоративно виразні кольорові зіставлення безперечно вносили своєрідний естетичний нюанс в художній ансамбль храмового інтер'єру. А унікальні монументальні роботи засвідчили значний функціонально-декоративний потенціал порцеляни в контексті сакрального мистецтва, конкретно, в обставі церкви[36].

Успіх волокитинської порцеляни, зокрема розголос про названий іконостас, на думку Ф.Петрякової, став поштовхом для виготовлення церковних виробів на російських фарфорово-фаянсових підприємствах, а саме "Товариства кузнєцовських заводів" (кінець XIX – поч. XX ст.). Вироби цих підприємств мали значне поширення. У Харкові, Полтаві, Одесі, Києві, Криму діяли їх торгові представництва. Хоча філії, що відкрилися в Україні – фаянсові фабрики М.Кузнєцова в Будах поблизу Харкова (засновано 1887–88 рр., цех порцеляни відкрито 1894) та Слов'янську (тоді Ізюмський повіт Харківської губернії) (1892), спеціалізувалися, передусім, на виробництві столового фаянсу[37].

На кузнєцовських заводах у 1890-их – на поч. XX ст. здійснювалося серійне виробництво фарфорових, фаянсових, як і майолікових іконостасів (архітектурно-декоративних деталей до них).

---

[36] Г.Івашків відстежила трагічну долю цієї пам'ятки: у 1955-56 рр. за розпорядженням місцевої влади будівлю волокитинської церкви почали розбирати без погодження з органами охорони пам'яток архітектури. Фарфоровий іконостас, розписаний академічними майстрами, "порубали сокирою", а "його куски продали в Києві гуртом за 2 тис. карбованців". Про таке варварське ставлення до спадщини минулого 29 червня 1956 р. писав народний художник України Василь Касіян в листі до заступника Голови Ради Міністрів УРСР М.С.Гречухи. Та вже у 1930-их рр. частина іконостаса була передана Глухівському музею, 1952 – Академії Архітектури УРСР, 1955 – фарфорове "Розп'яття" потрапило до Київського історичного музею (тепер НМІУ), а чимало фарфорових деталей іконостаса, панікадила та інше знаходилося у Волокитинській сільській Раді, колгоспі ім. Жданова та в окремих мешканців села (Див.: Івашків Г. Декор української народної кераміки ...– С. 385).

[37] Долинський Л.В., Мусієнко П.Н. Фарфор, фаянс // Історія українського мистецтва: В 6-ти т.– Т. 4.– Кн. 2.– К., 1970.– С. 353.

Набір церковного начиння. Великодні яйця. Порцеляна, формування, розпис, емалі, позолота. ТЗОВ "Коростенський фарфор". 2000.

Зокрема, відомий, оздоблений високоякісними поливами, кобальтом і позолотою іконостас, який став окрасою павільйону "Товариства" на Всесвітній виставці в Парижі (1900). (Цей іконостас придбав і встановив у православному храмі чеського курорту Маріанська Лазна, у пам'ять про одужання дружини, російський генерал Івайловський)[38]. Для церковних потреб випускалися й інші вироби, про що свідчить виданий "Товариством" каталог-прейскурант з ілюстраціями багатьох пропонованих взірців та їх варіантів (1899, 1903)[39]. Зазначимо, що в цей час у Галичині у виробництві кераміки для церкви першість тримали фабрики кераміки І.Левинського (широко залучаючи традиції українського мистецтва)[40].

Іконостаси (як і архітектурно-декоративну, пічну кераміку) для підприємств М.Кузнєцова проектували професійні російські художники й архітектори[41]. Ці вироби призначалися як для храмів Росії так й України. За розвідкою О.Школьної, в Україні на поч. XX ст. налічувалося щонайменше п'ять іконостасів кузнєцовського виробництва[42]. Відомий перелік встановлених іконостасів, виконаних "Московським Товариством М.Кузнецова"[43]. На нашу думку, матеріали про ці вироби, становлять певний, формальний інтерес в контексті українського сакрального мистецтва.

В художньому вирішенні іконостасів, очевидно, домінувала неоросійська, неовізантійська стилістика. Зразки таких виробів були, наприклад, у музеї Ставропігійського Інституту у Львові. Так, в описі експонатів цього закладу згадується зображення Архангела Михаїла на порцеляні "новейшего русского письма"[44].

Зберігся фаянсовий іконостас, виконаний для Спасо-Преображенської церкви в с. Саввіно Богородського повіту Московської губернії (тепер м. Желєзнодорожний). Іконостас, виготовлений на заводі в Дулево (1906), має вигляд невисокої тричастинної перегородки, з центральною двохярусною частиною (містить ікони намісного і празничкового чину) та бічними – одноярусними. Іконостас увінчують обеліски й хрести на кулястій основі. Декоративно-символічний лад цього твору визначає вкритий позолотою рослинний орнамент, що в'ється на емалевих площинах, вирішених у холодних бузково-блакитних тонах, а також ліпні деталі (пальмети, виноградне листя, плодові грона). Динамічна фігурка голуба над Царськими Вратами символізує зішестя з небес Святого Духа. Значний художньо-емоційний ефект обумовлений і блискучою фактурою виробу – світло від полум'я лампад, свічок, що горять перед іконами, коливається, мальовничо мерехтить, спалахує численними бліками на полив'яній поверхні іконостасу[45]. У цьому зв'язку увагу привертає вкрита позолотою порцелянова лампада поч. XX ст. у вигляді голуба, яка зберігається у фондах НКПІКЗ. Її очевидно, слід віднести до виробів кузнєцовських підприємств, а можливо й одної з українських філій[46].

Фрагменти, що на нашу думку, можна пов'язати з іконостасами виробництва кузнєцовських заводів, знайдені, зокрема, на Східному Поділлі (церква О.Невського, с. Жаданів Вінницької обл.). Ці фрагменти Г.Івашків розглядає як опосередковане свідчення виробництва фарфорових іконостасів на Східному Поділлі. На них – мо-

[38]Александрович Н.А., Вараксина Е.В. Керамические алтари в храмах Подмосковья (з Інтернет-джерел: http://bogorodsk-noginsk.ru/narodnoe).

[39]Каталог строительных майоликовых, эмалевых и терракотовых украшений каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киотов Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С.Кузнецова.– Москва, 1903.

[40]Нога О. Іван Левинський. Художник. Архітектор. Промисловець. Педагог. Громадський діяч.– Львів, 1993.– С. 68-76.

[41]Бондаренко И.Е. Записки художника-архитектора // Москва в начале XX века.– Москва, 1997.– С. 312.

[42]Школьна О. Керамічні іконостаси України XIX – поч. XX ст. (Рукопис).– С. 4.

[43]Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор...– С. 126.

[44]Опись музея Ставропигийского института во Львове / сост. И.С.Свенцицкий.– Львов: Типография Ставропигийского Института, 1908.– С. 190.

[45]Памятники архитектуры Московской области.– Москва, 1999.– Вып. 1.– С. 21. Александрович Н.А., Вараксина Е.В. Керамические алтари в храмах Подмосковья.

[46]НКПІКЗ, КПЛ-СК-106; 15,5 x 11 x 7,5 см.

тив стилізованої лілеї, інші рослинні, геометричні елементи, гармонійне й символічне зіставленням лазурі, пурпура та золота[47].

Поліхромність, що базується на контрасті теплих-холодних, світлих-темних тонів та позолоти, поєднання візантійських та древньоруських геометричних мотивів, а також елементів дерев'яної північноросійської архітектури простежується, зокрема, й на фрагментах майолікового іконостаса, виготовленого в Миргородській художньо-промисловій школі (1900). Гадаємо, що створення миргородських іконостасів (1898-1902) пов'язане саме з впливом кузнєцовської продукції. Адже їх виготовлення припадає на період становлення школи – коли адміністративне, технічне завідування здійснювали фахівці, запрошені з фарфорово-фаянсових заводів Кузнєцова; над освітньою функцією домінувала виробнича, спрямована на виконання комерційних замовлень; в продукції простежується ігнорування національних традицій українського мистецтва[48].

Як відзначалося на початку статті, в незалежній Україні духовні потреби суспільства, вимоги ринку обумовили й потребу відродження виробів церковного, релігійно-обрядового змісту в асортименті провідних фарфорово-фаянсових підприємств. Наприклад, у Баранівці, Коростені. В цьому неабияке значення мають знання християнської іконографії, церковного уставу як важливих передумов художнього формотворення.

Показовою і найбільш різноманітною є продукція заводу порцеляни в Коростені Житомирської обл. (ТЗОВ "Коростеньський фарфор", гол. худ. Н.Аксьоненко, художники О.Барзак та інші). Завод імпортує свої вироби, бере участь у міжнародних виставках-ярмарках, зокрема, у Лейпцигу (Німеччина). Увагу привертає, зокрема, набір церковного начиння (посуд, лампади), вирішені в бузково-білих тонах з позолотою[49]. Ознайомлення з сучасною продукцією порцеляни церковного, як і релігійно-обрядового змісту дає підстави зробити декілька попередніх зауваг. За художнім вирішенням названі предмети не завжди відповідають канонічним вимогам. Якщо в їх орнаментації загалом простежуються традиції національного мистецтва, то в стилістиці іконографічних зображень відчутний вплив російського іконопису XIX ст. Отже, відзначається залежність їх художнього вирішення від російських зразків кінця XIX - поч. XX ст. Головним же недоліком в сучасному виробництві предметів церковного вжитку з фаянсу і фарфору, без сумніву, є неувага їх творців до національних художніх традицій, недостатня орієнтація на усталені, характерні для цієї духовної сфери самобутні національні зразки, якими так славилося українське сакральне декоративне мистецтво.

[47]Опубл.: Івашків Г. Декор української народної кераміки...– С. 386.

[48]Овчаренко Л. Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя: перші роки діяльності (1896–1902) // Український керамологічний журнал.– 2005.– № 1-4.– С. 134-142.

[49]Коростенский фарфор. Каталог.– Житомир, 2000.

Умовні скорочення:

МЕХП – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

ММКТ – Музей Миргородського керамічного технікуму ім. М.Гоголя

МУНДМ – Музей українського народного декоративного мистецтва

НКПІКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний Заповідник

НМІУ – Національний музей історії України

НТШ – Наукове товариство ім. Шевченка

СХМ – Сумський обласний художній музей ім. Н.Онацького

ЧІМ – Чернігівський історичний музей ім. В.В.Тарновського

Статті

Софія КОРОЛЬ

АРХИП ІВАНОВИЧ КУЇНДЖІ (1841-1910)

Sofiya KOROL. Arkhyp Ivanovych Kuyindzhi (1841-1910).

“Його геній міг працювати тільки над чим-небудь ще невідомим людству, що ще не марилося жодному з художників”
(Ілля Рєпін)

Постать Архипа Куїнджі – видатного російського художника II пол. XIX ст., автора натхненних та унікальних для свого часу картин рідної йому української природи, живописця, якому, чи не єдиному вдалося уникнути характерної для тієї епохи тенденційності у мистецтві, – ця постать не те, щоб обійдена дослідницькою увагою, але ще далеко не повністю і не надто глибоко розкрита вченими-мистецтвознавцями[1]. Очевидно, що ця проблема коріниться у певних об’єктивних причинах. Так, з одного боку, поганий стан збереження творів ускладнює докладний аналіз художніх особливостей малярства Куїнджі, з іншого ж, доволі велика історична перспектива, у фокусі якої ближчими до нас опиняються споріднені з творчістю Куїнджі значно виразніші і довершеніші художні концепції (як модерн і символізм), робить його новаторство не таким явним. Не варто відкидати й окремі суб’єктивні аспекти, як, наприклад, той, що у своєму дискурсі мистецтва XIX ст. радянська наука воліла мати справу, умовно кажучи, з такими “чистими” передвижницьки-реалістичними пейзажистами, як В.Полєнов, О.Саврасов чи І.Шишкін, аніж із таким послідовним прихильником вираження “внутрішнього” в художньому образі[2], яким був Куїнджі. Даниною вшанування пам’яті видатного художника в Україні стали організовані ювілейні виставки до 150-річчя від дня його народження: “Виставка творів А.І.Куїнджі та його учнів” у Севастопольському художньому музеї (1991) та “Виставка творів А.І.Куїнджі” у Дніпропетровському художньому музеї (1992). Однак окрім цих подій сама постать, як і творча спадщина Куїнджі, залишаються ще поза широким контекстом історії українського мистецтва XIX ст.[3]. У своїй статті ми робимо спробу дати оцінку найбільш характерним художнім особливостям малярства митця та наблизитися до кращого розуміння світоглядних та естетичних засад його творчості.

Активне творче життя Архипа Куїнджі розвивалося впродовж кін. 1860-их – поч. 1880-их рр. Після 1882 р. художник майже назавжди “замовк”, не виставляючи своїх творів і, як тоді думали його сучасники, нічого не малюючи. Проте напружена душевна праця митця не лише тривала і далі, але й була позначена новими художніми здобутками, які, однак, стали відомі широкому загалу аж після смерті Куїнджі у 1910 р.

У 1860-их рр. Куїнджі був свідком рішучих

[1]Серед небагатьох монографій про художника зазначимо такі: М.П.Неведомский, И.Е.Репин. А.И.Куинджи. Биография-характеристика.– СПб., 1913; В.С.Манин. А.И.Куинджи.– Москва, 1976; Архип Иванович Куинджи. Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Н.Н.Новоуспенский.– Ленинград; Москва: Советский художник, 1965. Найповнішим джерелом до вивчення біографії та творчості А.І.Куїнджі є цінна праця маріупольського краєзнавця, педагога і літератора Л.Д.Яруцького: Архип Иванович Куинджи. Рассказы о художнике. Воспоминания современников. Художественная критика. Документы.– Донецк: Кардинал, 1998.– 338 с. с ил. Найглибше виявлено розуміння ролі постаті А.І.Куїнджі в російському мистецтві XIX ст. та здійснено аналіз художніх особливостей його малярства у спогадах та критичних міркуваннях таких видатних діячів культури і науки, як Д.Менделеєв, І.Тургенєв, І.Крамський, І.Рєпін, О.Бенуа, А.Рилов, М.Реріх.

[2]Рылов А.А. Воспоминания.– Ленинград: Художник РСФСР, 1977.– Цит. за: Яруцкий Л.Д. Архип Иванович Куинджи. Рассказы о художнике. Воспоминания современников. Художественная критика. Документы.– Донецк: Кардинал, 1998.– С. 156. А.І.Куїнджі неодноразово висловлювався про те, що найвищим завданням пейзажу він вважає вираження “внутрішнього”.

[3]З-поміж найновіших праць українських мистецтвознавців, які торкаються постаті Архипа Куїнджі, назвемо дослідження В.А.Овсійчука (мистецтво серед. XIX-XX ст. // Українське мистецтво: Навч. Посібн.: У 3-х ч.– Львів: Світ, 2005.– Ч. 3.– С. 214-240) та В.В.Рубан (Образотворче мистецтво // Історія української культури: В 5-ти т.– К.: Наук. Думка, 2005.– Т. 4.– Кн. 2: Українська культура другої половини XIX ст.– С. 633-1152).

змін як у соціальному, так і в духовному житті російської імперії (скасування кріпацтва, формування демократично зорієнтованої ідеології народництва, бурхливий розвиток природничих наук і диференціація знань, утвердження позитивістського матеріалістичного погляду на закони і явища буття). У сфері художньої культури також формувалися відповідні нові ідеали. Від мистецтва чекали правди, об'єктивності, викриття соціальної несправедливості та інших суспільних вад. Мистецтво повинно було наставляти, повчати, висміювати, засуджувати, повинно було стати дієвим засобом пізнання і відтворення життя в його реальних об'єктивно можливих формах. Усе це і знайшло свій вияв у реалістичній творчості художників-передвижників.

Зворотньою стороною цього складного процесу, який охопив усі сфери духовного життя, стала втрата відчуття цілісності буття[4]. Вже у суспільній свідомості 1860-их рр. з'явилися рішучі виступи проти "механічного матеріалізму"[5] як філософської позиції російських політичних радикалів. Їх започаткував видатний український філософ-романтик, представник київської релігійно-філософської школи, Памфил Юркевич, опублікувавши у 1860 р. працю "З науки про людський дух" як відгук на появу твору М.Чернишевського "Антропологічний принцип у філософії". П.Юркевич критикував "зрощену у надрах Просвітництва ненаситну жадобу знань, прагнення зробити все буття прозорим для людського розуму, намагання всю дійсність розкласти, довести, розрахувати і наперед визначити з математичною точністю"[6]. Обмеженості і хибності лише матеріалістичного тлумачення світу П.Юркевич протиставляв цілісність його сприйняття, яка можлива при умові "гармонійного співвідношення між знанням і вірою"[7].

1870-ті рр., за визначенням російського мистецтвознавця Д.В.Сараб'янова, стали "завершенням періоду "негативного" ставлення до світу і ознаменували появу потреби створення позитивних цінностей"[8]. Споглядання і відтворення образу рідної природи, усвідомлення краси її простих мотивів відкривало перед художниками чимало можливостей для формування власне "позитивної" світоглядної позиції. Це десятиліття розпочалося справжніми шедеврами пейзажу. "Граки прилетіли" (1871) О.Саврасова, "Відлига" (1871) Ф.Васильєва, низка творів І.Шишкіна не лише відкрили нову епоху пейзажного малярства, але й стали символами нового національного російського мистецтва.

Куїнджі не увійшов, а увірвався у складне і неоднозначне художнє життя багатонаціональної Росії, – самодостатньо, впевнено і майже одразу із цілком самостійним творчим обличчям. Перша самостійна робота, з якою художник виступив на академічній виставці у 1868 р., – "Татарське село при місячному освітленні на Південному березі Криму" була відзначена Радою Академії, а в 1870 р. Архипові Куїнджі було присвоєно звання некласного художника[9].

Усі роботи початкового періоду творчості (серед яких: "Рибальська хатина на березі Азовського моря" (1869); "Буря на Чорному морі при заході сонця" (1869); "Вид річки Кальчик в Катеринославській губернії" (1870), ще мають відчутні враження від картин І.К.Айвазовського, які копіював Куїнджі у майстерні видатного мариніста у Феодосії. Вже у цих ранніх романтичних творах уявою молодого художника повністю заволоділи яскраві спогади про рідну південну природу.

Досліджуючи художні особливості пейзажів Куїнджі важливо з'ясувати такі питання: які цілі ставив перед собою і яку програму творчості накреслював для себе художник? Де, в яких джерелах криються коріння його образного сприйняття навколишнього світу і особливості його художнього відтворення? Його творчість переконує у тому, що він володів виразно індивідуальним баченням природи та був у постійному пошуку

---

[4]Юденкова Т. От позитивизма к метафизике. К проблеме художественного самосознания во второй половине XIX века // Искусствознание'05.– Москва, 2005.– Вып. 1.– С. 312.

[5]Чижевський Д. Філософські твори: У 4-х т. / Під заг. ред. В.Лісового.– Т. 1.– К.: Смолоскип, 2005.– С. 134.

[6]Горський В., Кислюк К. В. Історія української філософії: Підручник.– К.: Либідь, 2004.– С. 208.

[7]Там само.– С. 213.

[8]Сарабьянов Д В. Изобразительное искусство России. Живопись // Мировая художественная культура. XIX век. Изобразительное искусство, музыка, театр.– СПб.: Питер, 2007.– С. 270.

[9]Архип Иванович Куинджи. Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Н.Н.Новоуспенский.– Б. п.

відповідних пластичних засобів для відтворення тих образів, які наповнювали його душу.

На цей же період, кін. 1860-их – поч. 1870-их рр., припадає зближення А.Куїнджі з художньою концепцією, ідеями та самими діячами російського передвижництва. Довгі роки дружби і міцних творчих контактів пов'язували А.Куїнджі із І.Крамським, І.Шишкіним, особливо близькими був Куїнджі з В.Васнєцовим, а з І.Рєпіним його єднали тісні земляцькі стосунки, в яких мали місце і гаряча прихильність, і епізоди гіркого непорозуміння[10]. Новий етап і нові горизонти осягнення образу природи у творчості Куїнджі репрезентує картина "Осіннє бездоріжжя" (1870), Російський музей, Санкт-Петербург, (далі – РМ). Тут понурий мотив поєднано із загальним почуттям печалі і смутку. Образний лад картини відповідає концепції передвижників. Однак тут, як вірно зазначає М.Новоуспенський, уже проявилися індивідуальні риси манери художника: "лаконічність висловлювання, поєднана з прагненням до ілюзорності, активна роль кольору, який визначає емоційний і змістовий модус твору"[11].

Тоді ж, на поч. 1870-их рр., А.Куїнджі, як і багато інших живописців, відвідав острів Валаам у пошуках цікавого натурного матеріалу. Епічна природа суворої півночі зачарувала художника. Привезені кілька робіт, особливо, "Ладозьке озеро" (1873, РМ) та "На острові Валаамі" (1873, Третьяковська галерея, Москва, далі – ТГ) в один момент завоювали симпатію художників і знавців. І.Крамський був захоплений картиною "На острові Валаамі", І.Рєпін своїми враженнями спонукав П.М.Третьякова купити її для власної галереї, а Ф.М.Достоєвський назвав цей пейзаж "національним пейзажем, в якому відтворено характерне"[12].

У тому ж 1873 р. на Всесвітній виставці у Лондоні за картину "Сніг" А.Куїнджі був нагороджений бронзовою медаллю. Тоді ж за виручені від продажу картин гроші художник отримав змогу побувати в Європі. Він відвідав Німеччину, Францію, побував у Лондоні і через Швейцарію та Австрію повернувся в Росію. У Парижі його найбільше вразили картини К.Коро та майстрів барбізонської школи, особливо, Ж.Ф.Мілле[13].

Концепція природи передвижників ще звучить в "Забутому селі" (1874, ТГ) та "Чумацькому тракті в Маріуполі" (1875, ТГ). Проте тут нічого немає від критичного викривальництва реалістів. Загальна тональність почуття непривабливості і пригніченості у цих композиціях має не соціальний, а винятково суб'єктивний характер. У цих роботах А.Куїнджі яскраво звучить індивідуальне відчуття природи. Мотиви – наче б то, типові для передвижницького світогляду. Однак інтенсивність містичного "світіння" горизонту в "Забутому селі", характерне для романтичної іконографії самотнє засохле дерево на фоні сяючого неба і розлита в просторі безмежна імла тісно єднають цю картину природи із образами романтиків.

Як вірно зазначає М.Новоуспенський, романтичне трактування буденної природи характерне для Куїнджі протягом усієї творчості[14].

Важливим також є думка дослідника про те, що у той час, мабуть, ніхто, крім А.Куїнджі, не розумів так виразно, що лише ціною величезного напруження образних засобів можна досягти в мистецтві такої ж емоційної сили впливу, яку людина відчуває від реальних явищ і картин природи[15].

Але художникові необхідно було знайти свій універсальний ключ до розкриття тих таємниць краси природи, які він так виразно відчував. Цим ключем, цими головними елементами образів Куїнджі стали світло і колір. О.Бенуа стверджував, що "з часів Кіпренського і Венеціанова барви у російському мистецтві перестали відігравати самостійну, значну роль". Тому "живопису необхідна була поява *свого* [виділ. – автора] Моне – художника, який би так ясно зрозумів відношення барв, так точно би вник у їх відтінки і так

[10]Див. розділ "Восточный человек" (Репин и Куинджи)" у дослідженні Л.Яруцького: Яруцкий Л.Д. Архип Иванович Куинджи. Рассказы о художнике. Воспоминания современников. Художественная критика. Документы.– Донецк: Кардинал, 1998.– С. 61-66.

[11]Архип Иванович Куинджи. Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Н.Н.Новоуспенский...– Б. п.

[12]Мастера пейзажа / Автор-сост. Г.В.Дятлева.– Москва: Вече, 2002.– С. 210-211.

[13]Там само.– С. 211.

[14]Архип Иванович Куинджи. Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Н.Н.Новоуспенский...– Б. п.

[15]Там само.– Б. п.

гаряче і пристрасно забажав їх передати, що й інші художники повірили би йому та перестали би ставитися до палітри як до якогось навряд чи потрібного додатка”[16]. Таким “російським Моне”, за твердженням О.Бенуа, став А.Куїнджі.

У 1875 р. він вдруге вирушив за кордон, де зустрівся із І.Рєпіним та ознайомився із творчістю французьких імпресіоністів. Очевидно, що імпресіоністичного методу А.Куїнджі не сприйняв. М.Новоуспенський абсолютно справедливо підкреслює, що його картини “не мають нічого спільного із етюдністю і взаєморозчиненістю форм імпресіоністів, в них виключена будь-яка можливість відтворення моменту першого враження”[17]. Але на нього колосальне враження справили кольори, яких до знайомства з імпресіонізмом він “не пізнавав *самостійно*”[18].

Окрім об’єктивної причини формування Куїнджі-колориста, пов’язаної із його знайомством з французьким імпресіонізмом, були й інші передумови. Поява такого сприйняття природи, її барв і світла була закономірною для А.Куїнджі, вихідця з південної сонячної України. О.Бенуа запевняв: Куїнджі умів “просто і вільно дивитися на природу”, “тільки у гарячого, здатного захоплюватися представника півдня міг прокинутися потяг до яскравого і барвистого”[19].

На IV пересувній виставці у 1875 р. експонувалися дві картини Куїнджі: “Чумацький тракт в Маріуполі” та “Степ у цвітінні” (1875). “Чумацький тракт в Маріуполі” – це, по суті, чи не перший в українському мистецтві такий характерний, правдивий, і, разом з тим, щемливий образ степової України. Безмежний степ і безкрає небо, – і в цій вузькій смузі, у цьому стиснутому просторі людина веде свою боротьбу за життя. Тут тема природи взята надзвичайно масштабно і співвідносно з темою людської долі. “Степ у цвітінні” – теж тонко і поетично оспівана велична природа України. Видатний письменник, виходець із Донбасу, Всеволод Гаршин (1855-1888), вражений побаченими картинами, писав до своєї матері в Україну: “Степ – просто чудо. Зрештою, той, хто не бачив наших степів, нічого не зможе зрозуміти в цій картині. Море трави, квітів, світла! ”[20].

З серед. 1870-их рр. Куїнджі остаточно знаходить свою, тільки йому характерну манеру, яка так зачаровувала його сучасників, викликала не тільки захоплення, але і чимало непорозумінь та, навіть, заздрощів. Драматичний романтизм у пейзажах А.Куїнджі поступається світлій споглядальній піднесеності та усвідомленій епічності буття.

Починаючи з 1876 р., з картини “Українська ніч” (ТГ), кожна нова робота ставала справжнім відкриттям для публіки – настільки його роботи відрізнялися від того, що звично з’являлося на пересувних виставках. Сам мотив “Української ночі” – простий і невибагливий, як, зрештою, і мотиви решти його пейзажів. На картині зображено затягнуте нічним мороком озеро, тополі та білі хатки, залиті місячним світлом. От саме це світло, яке пробивається крізь темряву ночі, його незрівнянне світіння на білених хатках, цей виразний і ніким до того не відтворений ефект і став головним образно-змістовим елементом композиції. Видатний російський художник М.В.Нєстєров (1862-1942) так описав свої враження від “Української ночі”: “Це був незабутній день... Я цілком розгубився, був захоплений до знемоги, до якогось забуття знаменитою “Українською ніччю” Куїнджі” [...]. Він розкрив мою душу до природи, до пейзажу”[21].

Не менш незвичайним видався схожий за сюжетом “Вечір на Україні” (1878, РМ), де головну роль грає яскраво рожеве світло призахідного сонця. І знову, при максимальній лаконічності мотиву, Куїнджі досяг в картині ілюзії справжнього літнього надвечір’я. Світло вечірньої зорі – це було відкриття художника, до того ж цей образ наскільки романтичний, настільки правдивий і вірний, що у масовій свідомості він одразу закорінився як узагальнений образ українського села.

Стихія української природи живила творчу уяву А.Куїнджі, вірність її чарівливим образам,

[16]Бенуа А. История русской живописи в XIX в. Изд. третье.– Москва: Республика, 1999.– С. 314.

[17]Архип Иванович Куинджи. Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Н.Н.Новоуспенский...– Б. п.

[18]Бенуа А. История русской живописи...– С. 315.

[19]Там само.– С. 314.

[20]Яруцкий Л. Д. Архип Иванович Куинджи...– С. 34.

[21]Нестеров М. В. Давние дни.– Москва: Искусство, 1959.– С. 37. Цит. за: Яруцкий Л.Д. Архип Иванович Куинджи...– С. 118.

любов і відданість її характерним мотивам стали запорукою оригінальної художньої мови живописця. Сучасна дослідниця К.Богемська, обґрунтовуючи образно-пластичну концепцію творчості А.Куїнджі, схильна бачити "зв'язок узагальнено-поетичної живописної системи художника з декоративним стилем українського народного примітиву"[22]. Дослідниця пояснює, у чому цей зв'язок проявився: "Куїнджі сміливо вибирає зі всього багатства малоросійської (!) натури найбільш романтичні, ефектні мотиви – з контрастом сонячного проміння і тіней, місячним сяйвом, і створює з них хвилюючі казково-прекрасні або таємничо-загадкові композиції"[23]. Мабуть, усе-таки, Куїнджі чинив так не тому, що наслідував принципи українського народного мистецтва, а тому, що, як і українські народні майстри, як і українське мистецтво в цілому, він був у полоні стихії багатої на мальовничі мотиви і поетичної за своєю суттю української природи.

Наступні пейзажі А.Куїнджі – "Березовий гай" (1879, ТГ) та "Місячна ніч над Дніпром" (1880, РМ) стали квінтесенцією його новаторського художнього мислення. Основним засобом виразності у "Березовому гаю" став прийом декоративної кулісної побудови композиції і поєднання активних контрастів кольору різного тонального звучання[24]. Передній план заповнений темно-смарагдовим кольором, за ним йде залита сонцем галявина зеленуватого відтінку. На ній розташовані грубі стовбури беріз із сліпучо білою корою. Ефекту монументальності і одночасно декоративної мальовничості надають форми і контури лісу дальнього плану, узагальнені до такої міри, що дали підставу знавцям і художникам критикувати майстра за невміння, брак досконалої технічної майстерності. І знову в пейзажі Куїнджі головну роль грала не буденність, а піднесеність, урочиста монументальна декоративність образу, що тісно єднає художника з романтичним художнім баченням.

Картина справила колосальне враження на митців, публіку та художніх критиків. Здавалося, що художник перебуває на вершині слави. Але справжній тріумф принесла картина "Місячна ніч над Дніпром". Сенсацією виявився як спосіб її експонування (у затемненій кімнаті при штучному освітленні), так і те, що виставлялася лише єдина картина одного художника. Сюжет картини був надзвичайно простим, але вищої міри поетичним. Складними були завдання, поставлені художником перед собою: передати місячне сяйво над широким простором, взятим з високої точки зору, а також відтворити внутрішнє світіння самого місяця. Ефект склався приголомшливий. Простий глядач не вірив у можливість такого світла і шукав якихось прихованих хитрощів у вигляді, наприклад, схованої за картиною лампи. Деякі простодушні відвідувачі стверджували, навіть, що Куїнджі малює "місячною фарбою"[25]. Художники і критики, хоч і не всі захоплювалися, проте визнали Куїнджі неперевершеним майстром світлових ефектів. Проникливий І.Крамський, який надзвичайно тонко відчував мистецтво, але був художником абсолютно іншого напряму, іншого складу творчої натури, писав з приводу пейзажів А.Куїнджі тих років: "Невже це творчість? Невже це художнє враження? Що доброго в самому сонці, як сонці? Світло його на предметах, – так, це насолода, це поезія, але саме по собі воно сліпить, не більше. Що доброго в місяці, в цій тарілці? Але мерехтіння природи під цим промінням – ціла симфонія, могутня, висока, яка налаштовує мене, бідного мураху, на високий душевний лад: і я можу зробитися на цей час кращим, добрішим, здоровішим, словом, – предмет гідний мистецтва"[26]. Про "Місячну ніч на Дніпрі" І.Крамський стверджував, що вона "наповнена справжнім світлом і повітрям, його ріка справді здійснює свій величавий плин, і небо – справжнє, бездонне і глибоке. [...] ...кожний раз при виді картини в мені... з'являлася насолода ніччю, фантастичним світлом і повітрям"[27].

Через тридцять три роки по тому І.Ю.Рєпін написав посмертну статтю про свого великого

[22] Богемская К. Г. История жанров. Пейзаж.– Москва: ГАЛАРТ, 2002.– С. 62.

[23] Там само.– С. 62.

[24] Архип Иванович Куинджи. Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Н.Н.Новоуспенский...– Б. п.

[25] Цей комічний епізод описує І.Ю.Рєпін у своїй статті "Архип Іванович Куїнджі як художник".

[26] Крамской И.Н. Письма и статьи. В 2-х т.– Москва: Искусство, 1966.– Т. 1.– С. 452-453.– Цит. за: Яруцкий Л.Д. Архип Иванович Куинджи...– С. 89.

[27] Там само...– Т. 2.– С. 54-55. Цит. за: Яруцкий Л. Архип Иванович Куинджи...– С. 110.

1. Архип Куїнджі. “Березовий гай”, 1879, Третьяковська галерея, Москва.

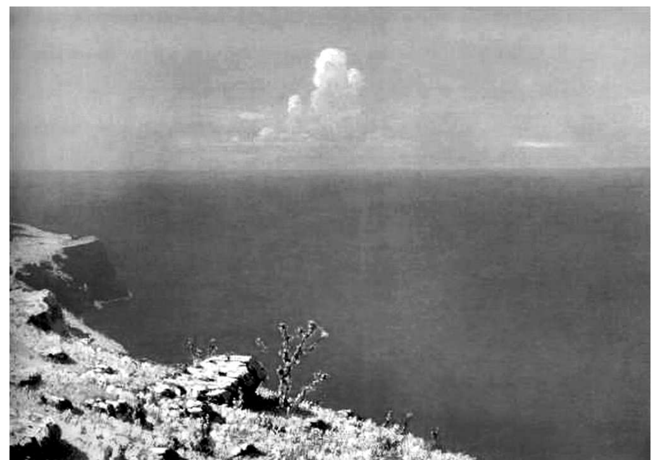
3. Архип Куїнджі. “Дніпро вранці”, 1881, Третьяковська галерея, Москва.

земляка. У ній він назвав А.Куїнджі “геніальним художником у сфері пейзажного живопису”[28].

Після багаторічного мовчання художника, в атмосфері зростаючого забуття його творчості, про нього могутньо і палко заговорив його земляк, близький приятель і брат, як вони називали себе в часи своєї молодості: “Світло – чарівне, і сила світла, його ілюзія були його ціллю”[29]. Згадуючи враження від виставки “Місячної ночі...”, Рєпін передає той резонанс, який мала картина в сприйнятті знавців. Невипадково, на нашу думку, він виводить тут Куїнджі в образі гоголівського персонажа – чаклуна Пацюка – загадкового, в чомусь лукавого, якому під силу те, чого не можуть інші. Рєпін впевнений: Куїнджі знав, що своїм новаторством, своїми художніми знахідками, які не спиралися ні на яку традицію, він спантеличить тих, хто в мистецтві рухається передбачено і послідовно. У Куїнджі “не могло бути навіть і думки працювати скромно в своїй спеціальності, вдовольнятися каменем, покладеним в бесконечних сходах, що ведуть до досконалості в мистецтві. Його геній міг працювати тільки над чим-небудь ще невідомим людству, що ще не марилося жодному з художників”[30]. Багато хто так і не зрозумів глибокого значення Куїнджі.

В 1880 р. А.Куїнджі вийшов з Товариства пересувних виставок. Формальним приводом стала поява глумливої статті, автором якої виявився пейзажист-передвижник М.К.Клодт. Але справжня причина полягала в тому, що яскраве індивідуальне мистецтво Куїнджі давно “переросло” проблематику передвижницького мистецтва. Потім був тріумф “Місячної ночі...”. У 1881 р. Куїнджі виставив новий варіант “Березового гаю”, а через рік відбулася остання прижиттєва виставка художника, на якій експонувалися ті ж картини – “Березовий гай” та “Місячна ніч над Дніпром”, а також новий пейзаж “Дніпро вранці” (1881, ТГ). Передаючи враження від мерехтливого перламутрового ранку, художник виразив своє зацікавлення світлоповітряним середовищем. Хоча картина сповнена високими художніми здобутками, її поява була сприйнята набагато скромніше, ніж поява “Місячної ночі...”. І – художник “замовк”. Будучи не тільки честолюбним, але і страшенно вимогливим до себе, тепер він не був певен, що зможе і далі так інтенсивно рухатися вперед, знаходити все нові, глибокі та правдиві ефекти. Повторюватися чи занижувати вимоги до себе А.Куїнджі не міг, тому він – “замовк”.

Але інтенсивна внутрішня робота, глибоке вивчення натури і систематична праця в майстерні художника не припинялися ніколи. За цей період в доробку А.Куїнджі з’явилися нові сюжети і мотиви. Він допитливо вивчав Крим і знайшов чимало нових художніх вражень: глибоку синю далечінь моря, випалену сонцем траву і білі брили скель. З іншого боку, А.Куїнджі відкрив для себе могутню велич і шляхетну самотність кавказьких вершин. Недаремно при спогляданні пейзажів з Кавказу А.Куїнджі у пам’яті зринають гімалайські краєвиди його видатного учня – Миколи Реріха. У цей час в А.Куїнджі зростає інтерес до відтворення мінливих станів природи. Пейзажі більш пізнього періоду творчості позначені живописною сміливістю, узагальненням форми і кольору, цілісністю погляду[31].



2. Архип Куїнджі. “Море. Крим”, 1898-1908, Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

Не припиняв художник роботи і над розробкою нових живописних ефектів і образних прийомів на основі давніх іконографічних схем, зокрема, на мотиви з української природи. Серед кращих – уже згадувані кримські пейзажі, такі, як “Море. Крим” (1898-1908, РМ), а також “По-

[28]Репин И.Е. Архип Иванович Куинджи как художник // Яруцкий Л.Д. Архип Иванович Куинджи...– С. 237.

[29]Там само.– С. 237.

[30]Там само.– С. 238.

[31]Архип Иванович Куинджи. Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Н.Н.Новоуспенский...– Б. п.

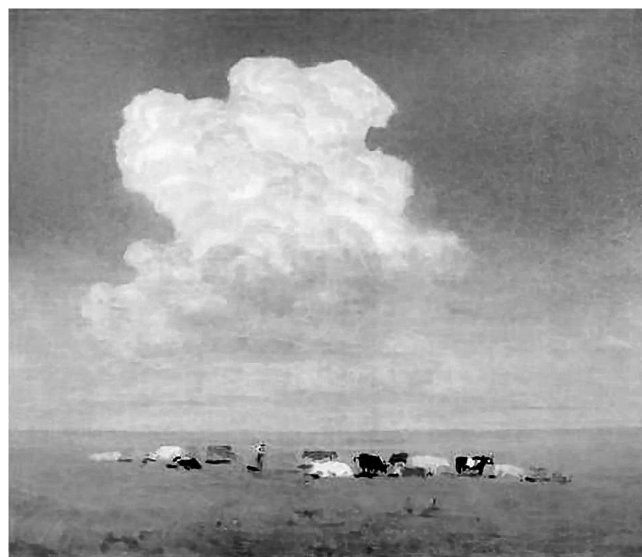
лудень. Стадо в степу" (1890-1895, РМ), "Веселка" (1900-1905, РМ), "Нічне" (1905-1908, РМ).

"Полудень. Стадо в степу" – один з кращих пейзажів А.Куїнджі, який зачаровує красою живопису. М.Новоуспенський так його коментує: "Яскраве сонце стерло всі деталі. Залишилося лише сяйво чистого кольору, легкого і тремтливого в гарячому мареві. На золотистому фоні випаленого степу майже прозорими плямами жовтого і білого вимальовується невелике стадо. Далечінь зникла в голубуватій паволоці"[32]. Тут Куїнджі досягнув вершинної майстерності в узагальненні форми, у відчутті і віртуозній передачі тону.

Не зважаючи на інтенсивну працю, А.Куїнджі не поспішав влаштовувати виставки. Він усвідомлював, що хоча його роботи і високої художньої якості, але сягнути рівня свого попереднього новаторства йому не вдасться. В художньому світі з'явилися молоді сили (зокрема, діячі "Мира искусства"), в яких ідея чистого мистецтва та оновленої, завдяки досягненням модерну і символізму, художньої форми звучали набагато радикальніше і переконливіше.

Але була сфера, в якій А.Куїнджі знову вдалося стати найкращим. Це – педагогічна діяльність. Ще у 1870-их рр. він, з характерною йому прямотою і наївністю, висловлюючи І.Крамському свої ідеї щодо переоблаштування Академії, стверджував, що не виходити треба було з неї, а навпаки, увійти і зайняти всі важливі пости, щоби могти впливати на художньо-освітній процес. Тому, коли в 1894 р. А.Куїнджі покликали до Академії, він погодився[33].

А.Куїнджі виявився унікальним педагогом, який умів, не нав'язуючи манери, розвивати закладені в кожному індивідуумі його природні схильності. Важливим етапом навчання були натурні етюди, які, однак, учитель забороняв переносити на полотно. Те, що безпосередньо було скопійовано з натури, він називав "випадковістю", а в картині все на одинаковому рівні повинно бути *узагальнено* [виділ. – автора]. Поряд з тим, у ній мало бути вираженим "внутрішнє", в розкритті якого, на його думку, головне завдання художника і мистецтва[34]. З майстерні А.Куїнджі вийшла велика кількість художників, чимало з яких стали знаменитими пейзажистами. Серед них – Микола Реріх, Аркадій Рилов, Костянтин Богаєвський, Віктор Зарубін, Костянтин Вроблевський, Микола Химона, Вільгельм Пурвіт, Фердинанд Рущиц, Євген Столиця, кожен з яких склав славу різним національним мистецтвам – польському, латиському, українському, грецькому, російському.



4. Архип Куїнджі. "Полудень. Стадо в степу", 1890-1895, Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

Архип Куїнджі зробив неоціненний внесок в історію російського і українського мистецтва. Його романтичне цілісне, можна стверджувати, – пантеїстичне сприйняття природи дало поштовх для викорінення з художньої творчості тенденційності. Він справді відкрив для мистецтва силу світла і кольору, яка володіла ним від самих початків, яку він бачив і сприймав з дитинства. Багато пізньоромантичних рис мистецтва Куїнджі – любов до декоративних рішень, до таємничості і до осмислених, ґрунтованих на ретельному вивченні натури, узагальнень були співзвучними настроям, які зароджувалися у художній творчості кін. XIX ст. І саме їм незабаром судилося стати новою епохою в мистецтві.

[32]Там само.– Б. п.

[33]Неведомский М. П. Куинджи.– Москва, 1937. Цит. за: Яруцкий Л.Д. Архип Иванович Куинджи...– С. 145.

[34]Там само.– С. 144.

Статті

Мар’яна ЛЕВИЦЬКА

ВІДЕНСЬКИЙ БІДЕРМАЙЄР У ЛЬВОВІ (1815-40-ві рр.) ВАРІАНТ РЕГІОНАЛЬНОЇ РЕЦЕПЦІЇ

Maryana LEVYTSKA. On Viennese Biedermeyer at Lviv (1815-40): a Variant of Regional Reception.

Історія мистецтва XIX ст., після епох т. зв. “великих стилів”, мимоволі видається позбавленою чітких стилістичних критеріїв. Це закономірно, адже єдність стилю існує тоді, коли панує єдина ідеологія. Відсутність визначення єдиного стилю для мистецтва XIX ст. опосередковано відображає художній плюралізм, різнорідність та більшу свободу поглядів і життєвих позицій, що зароджувалися в цю епоху. У розмаїтті мистецьких напрямків, що співіснували у І пол. XIX ст., бідермайєр викликає особливе зацікавлення як індикатор мистецьких уподобань і пріоритетів широких суспільних верств і як мистецьке явище т. зв. “другого порядку”[1]. Цей напрям, хоч і не дав визначних мистецьких шедеврів, але наблизив досить розрізнені до того сфери високого/елітного й популярного масового мистецтва. Також на зразках бідермайєра (як у сфері декоративно-ужиткового, так і образотворчого мистецтва) можна прослідкувати не лише суто художні тенденції, а складний комплекс побутової культури й повсякденного життя людини І пол. XIX ст.[2].

Виявлення регіональної специфіки бідермайєра на матеріалі Львова може бути досить цікавим і плідним саме з огляду на входження Галичини кін. XVII-XIX ст. до монархії Габсбургів. Зазначена доба стала для Галичини добою політичних і соціокультурних трансформацій. Згадані зміни не оминули і мистецьке середовище. Саме бідермайєр став напрямком, що транслювався фактично напряму, без посередників (на відміну від інших стилів). Адже більшість художників з Галичини навчалася у Віденській академії мистецтв, а також в німецьких академіях (Мюнхен, Дрезден)[3]. Серед учнів Віденської академії були практично усі львівські художники згаданого періоду: К.Швейкарт (1795 р.), А.Рейхан (1825-1830 рр., навчався у Данціга і Петтера), Ф.Гогенауер (1825 р.), Я.Морачинський (1834-1838 рр., у Л.Купельвізера та Ф.Амерлінга), А.Медвей (1834-1836 рр.), К.Аренд (1836-1840 рр.) – усі троє навчались у Л.Купельвізера, Я.К.Грузік (1835-1840 рр.), К.Шлегель (1836 р.), С.Бартус (1841 р.), Ф.Моравський (1839-1841 рр.) навчались у Л.Купельвізера, К.Дзбанський (1842-1844 рр.), О.Рачинський (1840-1844 рр. (?), М.Машковський (1855 р.) Ф.Тепа (1847-1848 рр.) навчався у Ф.Вальдмюллера).

Стилістична близькість із віденськими зразками також вводилася подорожуючими австрійськими художниками і модою аристократії портретуватися в іноземців (Ф.Амерлінга, Ф.Г.Вальдмюллера, Ф.Крігубера, Й.Ендера та ін.). Водночас, незважаючи на величезну кількість публікацій, присвячених історії й культурі Львова “австрійської доби”, навіть культивуванню своєрідної галицької ідентичності, закоріненої в ностальгії за “добрими давніми цісарськими” часами[4] – автор зазначає, що австрійська спадщина Галичини для сучасних її мешканців є своєрідним символом європейського вибору, входження до кола народів Центрально-Східної Європи[5]. При аналізі мистецтва Львова явище бідермайє-

[1]Див. Biedermeier Style www.britannica.com/EBchecked/topic/64810/Biedermeier-*style*#; The Biedermeier culture http://classicalmusic.about.com/lr/biedermeier/59300/1/.

[2]The Biedermeier Style www.rupertcavendish.co.uk/Biedermeier/Biedermeier.htm; Karl Kemp. The History of the Biedermeier Style of Antique Furniture www.karlkemp.com/his-biedemeier-full.htm#top.

[3]Купчинська Л. Віденська академія образотворчих мистецтв і навчання у ній української та польської молоді Галичини (кін. XVIII-XIX ст.) // Записки НТШ. Мистецтвознавча секція.– Львів, 2001.– С. 155-173.

[4]Див. Zayarnyuk A. On the Frontiers of Central Europe: Ukrainian Galicia at the Turn of the Millenium URL: www.yorku.ca/soi/Vol-1/PDF/ Zayarnyuk.pdf.

[5]Див також: Larry Wolff.Inventing Galicia: Messianic Josephinism and the Recasting of Partitioned Poland // Slavic rewiew.– Vol 63.– № 4.

ра розглядається лише фрагментарно, нерідко із негативними конотаціями[6]. У більшості історико-краєзнавчих видань, якщо йдеться про мистецтво й архітектуру Львова XIX ст., про бідермайєр згадується мимохідь. Справді, існуюча українська історіографія бідермайєра була обмежена самою методологією, коли це явище розглядалося або через призму тогочасних уявлень про прекрасне, або з точки зору закладеного наприкінці XIX ст. іронічно-упередженого ставлення до "міщанського", "приземлено-побутового" мистецтва. А втім, ще Д.Чижевський виокремлював явище бідермайєра як одного із "переходових" напрямків (поряд із маньєризмом та сентименталізмом), яким ніби бракує місця у загалом стрункій теорії мистецьких стилів[7].

Більшість іноземних авторів схильні визначати бідермайєр не лише як напрям декоративно-ужиткового мистецтва, а як певну світоглядну систему, притаманну культурі Австрійської монархії та інших країн Центрально-Східної Європи у зазначений період[8]. Тобто під цим терміном найчастіше розуміють стиль життя (modus vitae) і його відображення в матеріальній і духовній культурі.

В історичному контексті I пол. XIX ст. знаменувала початок модерної доби в історії європейської цивілізації, доби, позначеної становленням капіталізму, розвитком промисловості і поступом науково-технічної думки, секуляризацією суспільства, початком урбанізації. Але після бурхливих військових подій мала настати епоха спокою і відносної стабільності, і людина постнаполеонівського часу, при всьому бажанні вирватися із вузького світу, стала "людиною приватною". Саме тут слід шукатити коріння опоетизовування буденності, через яке неодмінно мало пройти мистецтво початку XIX ст.

З одного боку, бідермайєр – художній напрям, чітко локалізований у часі (1815-1848 рр.), у просторі (Австрія і коло країн Центрально-Східної Європи в орбіті віденських впливів), у середовищі (багата й середня буржуазія, міщанство, люди вільних професій)[9]. З іншого, проблема точнішої ідентифікації бідермайєра полягає у тому, що цей напрям не мав виразно проголошеної/задекларованої програми.

Часто наголошується на тому, що бідермайєр був інспірований політичною атмосферою абсолютизму і меттерніхoвської реакції між 1815-1848 рр.[10]. Безумовно, існує зв'язок між політичними подіями поч. XIX ст. (наполеонівські війни, Віденський конгрес, переділ карти Європи тощо) і розвитком мистецтва. Але не можна сказати, що бідермайєр нав'язувався абсолютиським режимом, чи навпаки, – що бідермайєр виник як прояв пасивного спротиву режиму. Бідермайєр у його центрі – Відні не міг бути культурним антагоністом до аристократократично-імперського стилю, адже перші імпульси напрямку зароджувалися у вищих верствах і готувалися вони на зламі XVIII-XIX ст. Так, одним із перших декларованих знаків рівності між монархом і підданими можна вважати одноповерховий будиночок імператора Йосифа II в парку Ауґартен. Прагнення монарха мати невеликий "камерний" про-

[6]Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві.– К., 2001.– С. 277.

[7]Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3-х кн.– К.: Рось, 1994.– Кн. 3.– С. 619.

[8]Geismeier W. Biedermeier.– Leipzig, 1979; Frodl Gerbert. Biedermeier / Geschichte der Bilden Kunst in 'Osterrreich.– Bd. 5:19.– Jahrhundert; M'unchen; Berlin; London; New-York, 2002.– P. 272-295; Vienna in the Biedermeier Era 1815-1848 (R.Waissenberger ed.).– London, 1986; Сарабьянов Д. Русская живопись XIX в. среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования.– Москва: Сов. Художник, 1980; Тарасов Ю. Бидермайер в немецко-австрийской живописи романтического и послеромантического времени // Проблемы изобразительного искусства XIX ст.– Ленинград: Изд. ЛГУ, 1990.– С. 69-70; Dejiny ceskeho vytvarnego umeni. III/1: 1780-1890 (Ed. T.Petrasova-H.Lorencova).– Praha, 2001; SedláŘ J. Realistické maliarstvo 19 st.– Bratislava: Pallas, 197; Die Kunst des 19 Jahrhunderst. Von R.Zeitler.– Berlin, 1966; Biedermeier in 'Osterrreich 1815-1848: Katalog zu einer Ausstelung des Bundesministeriums f'ur auswartige Angelenheiten.– Wien, 1988; Nóde C. Das unromantische biedermeier. Eine Chronik in Zeitdokumenten 1795-1857.– Wien.: Verlag Bruder Hóllinek, 1987.

[9]Бидермайер // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства (Авт.-сост. Власов В.).– СПб.: Лита, 2000.– Т. 1.– С. 667.

[10]Ера Меттерніха була добою не лише політичних, а й естетичних обмежень, адже Віденська академія мистецтв була під протекторатом самого канцлера. Див. The Biedermeier culture – URL: http://classicalmusic.about.com/lr/biedermeier/59300/1//.

стір, що був противагою помпезному відкритому публічному середовищу двору з його церемоніями і розкішшю, свідчить про визнання важливості приватної сфери[11].

У соціальному розрізі I пол. XIX ст. ознаменувалась становленням нової буржуазії й міщанства, тому цей період визначають саме як час становлення "середнього класу"[12]. Відповідно, у світоглядному плані запанували моральні вартості та естетичні уподобання цієї частини суспільства. Носіями ідеології і замовниками нового напрямку, стали верстви, що були активними в громадському житті своїх міст, розвивали різні галузі художнього промислу і підтримували окремі мистецькі проекти. Опорою заможних верств міщанства, що ними раніше були крамарі й ремісники, тепер ставала освічена бюрократія – переважно правнича й технічна інтелігенція та духовенство міського походження і без станових упереджень. Технічний прогрес, що розпочався в Європі, сприяв становленню комунікації і станової солідарності технічної інтелігенції. Високим було реноме представників освітніх професій: вчителі гімназій, університетські викладачі також здобували вплив у середовищі міських інтелектуалів[13]. Ця нова міщанська громадськість складалася з широкого кола поціновувачів мистецтва, які керувалися власними уподобаннями, вільним і змінним вибором естетичних пріоритетів.

Оскільки дослідники мистецтва I пол. XIX ст. стверджують, що мистецтво бідермайєра відбивало "картину світу" міщанина, варто зупинитися на особливостях, навіть архетипах поведінки, поширених у цій суспільній верстві. Тут можна говорити як про традиційні стереотипи життя й культури заможного міщанства, так і нові, формовані зміненими історичними реаліями. Після бурхливих подій минулого і перед непевним майбутнім бідермайєр (його мистецтво і стиль життя) став відповіддю патріархального "світу малих структур" на пошук соціальної впевненості і нових чеснот.

Тенденцію виділення приватної сфери у мистецтві I пол. XIX ст. насамперед можна пояснити складною політичною ситуацією після 1815 р. Із введенням цензури і згортанням будь-якої публічної політичної діяльності, активне життя перемістилося із кав'ярень і громадських місць до приватних помешкань і салонів, або, як зазначав Герберт Фродль, "*...у політично-небезпечному зовнішньому світі, власний дім і перевірене вузьке коло справжніх друзів стали новим місцем для інтелектуального життя*"[14].

Безперешкодне поширення нового напрямку можна пояснити і світоглядно-ціннісними пріоритетами тогочасної людини, для якої уявлення про щастя розташувалося виключно у сфері приватного. На прикладі широкого суспільного зрізу міського населення можна стверджувати, що матеріальне благополуччя, можливість гармонійної самореалізації, мир у родині, кохання і довіра між подружжям, здоров'я дітей були в ієрархії цінностей важливішими від громадянських ідеалів, так часто девальвованих у тогочасній політиці[15].

Подібна скерованість "усередину" (інтровертність), як спосіб конструювання свого світу в межах власної оселі стала однією із основних типологічних рис бідермайєра.

Синхронно існуючим художнім концептом, що уособлював спрямування до свободи в політичному, національному, культурному та особистому житті, став романтизм, який часто вважається антиподом бідермайєра. Але художня культура XIX ст. відзначалася плюралізмом, і дозволяла на співіснування і взаємопроникнення різних тенденцій. З цього приводу автор "Соціальної історії мистецтва й літератури" А.Гаузер зазначав, що "*...романтизм був насамперед* **міщанським** *рухом, що остаточно поривав із засадами класицизму, із придворно-аристократичною штучністю і риторикою. Саме тому суть бідермайєра, його особ-*

[11] Petrasová T. Aristokratický biedermeier // Biedermeier v českých zemách.– S. 150-151.

[12] Див.: The Social Class of the Biedermeier Period – URL: http://classicalmusic.about.com/lr/biedermeier/59300/1/.

[13] Charle C. Intelektuálové v Evropě 19 stoleti: historickosrovnávaci esej s novým půodnim dolosvem autora [z francouzského přelouzila Pavla Doležalová].– 1 vyd.– Brno, 2004.– S. 58.

[14] Див.: The Cause of the Biedermeier Period – URL: http://classicalmusic.about.com/lr/biedermeier/59300/1/.

[15] Человек в мире чувств: Очерки по истории частной жизни в Европе и некоторых странах Азии до начала нового времени / Под ред. Ю.Л.Бессмертного.– Москва, 2000.– С. 118-123.

ливе замилування "магією щоденного життя" не випливала з негації романтизму, а навпаки – завдяки романтизму, надала мистецтву епохи ще одне обличчя"[16]. Водночас, якщо мистецтво романтизму концентрувалося на досвіді і відчуттях окремого індивіда, то бідермайєр переніс наголос на зв'язки та відносини між людьми.

В іншому сенсі бідермайєр зміг стати "золотою серединою" між двома художніми тенденціями: просвітницькою і романтичною, забезпечуючи рівновагу між просвітницьким раціоналізмом та романтичною емоційністю, між відстороненим об'єктивізмом та упередженою суб'єктивністю оцінок. Подібне уникання екстрем не було пасивним компромісом, а здоровим глуздом і логічною відповіддю на часи суспільних потрясінь.

Прикметно, що у філософській думці I пол. XIX ст. поширилася т. зв. "дієтетика душі" – тобто наука про вміння вести здоровий, моральний спосіб життя і знаходити рівновагу між тілесним і духовним. Автор цієї концепції (і книги "Zur Diatetik der Seele") Е.Фехтерслебен (Feuchtersleben) писав: "*...наша доба є квaплива, бурхлива, легковажна і поверхова*", тому треба сприймати життя як безцінний дар, насолоджуватися ним, приносити радість і користь довколишнім[17].

Відтак важливо найперше пізнати таємні закутки своєї душі, зосередитись на самопізнанні і саморефлексії. Тобто "дієтетика душі" вчила сприймати красу і велич природи, допомагала осягнути внутрішню гармонію і дивитись на себе з гумором і самоіронією. В такий спосіб культивувалась здорова раціоналістична антитеза до перебільшеної романтичної екзальтації. Людина-адепт бідермайєрівського стилю життя понад усе цінувала етичні норми і дбала про свою доброчесність. Поведінкові установки справжнього Biedermann'а включали прагнення бути добрим фахівцем у своїй професійній сфері, поціновувачем мистецтв чи наук (як хоббі), корисним громадянином і добрим сім'янином.

Соціальні перетворення, що відбулися у житті й у свідомості пересічного європейця, йшли паралельно із демократизацією сфери мистецтв, які формували просторово-предметне середовище життя людини. Оскільки у I пол. XIX ст. розпочався процес стирання станових відмінностей, інспірований новою ліберальною системою цінностей, це призвело до демократизації широкої сфери громадського життя уже напр. XIX ст. В цьому контексті показовою є еволюція костюму XIX ст., коли розпочався процес уніфікації європейського міського костюму, що втратив національні та станові ознаки. Якщо близько 1800 р. костюм ще вказував на місце проживання і станову приналежність власника, то вже у серед. XIX ст. аристократи й міщани стали одягатися майже однаково (очевидно, відповідно до фінансових ресурсів). І особливо це помітно у працюючій верстві міського населення чоловічої статі (фраки, службові й парадні мундири). Жіночий костюм залишався більш консервативним і більш суттєво вирізняв майнове становище своєї власниці. Вірними традиційному костюму до II пол. XIX ст. залишалися переважно селяни. А національне вбрання (або його елементи в костюмі) обиралося вищими верствами задля маніфестації політичних чи націотворчих устремлінь (як тут не згадати польські й українські бали у Львові серед. XIX ст.)[18].

Світогляд людини завжди своєрідно екстраполюється на предметне середовище її існування, на спосіб улаштування побуту. Адже предметне наповнення житла можна вважати змістовно-чуттєвим відображенням естетичних пріоритетів (подекуди й неусвідомлених). Новий напрям виразно позначився на оздобленні житла, із першорядною увагою до зручності та комфорту[19]. Саме в бідермайєрі було започатковано принцип "інтер'єру речей": фасади будинків змінювались відповідно до моди на неостилі, а інтер'єри впродовж майже усього XIX ст. залишалися такими ж[20]. У сфері художніх промислів налагодився прямий

[16]Hauser A. Społeczna historia sztuki i literatury.– Warszawa, 1982.– T. 2..– S. 139.

[17]Lorenzova H. Dietetika duse k prakticke filisofii...– S. 45.

[18]Середа О. Творення альтернативного публічного простору: "Руські бали у Львові (1840-70-ті рр.) // Інститут міської історії. Круглий стіл на тему "Масові акції у громадських місцях модерних міст".– 5-6 лют. 2007 р.

[19]Див.: The Biedermeier Style – URL: www.rupert cavendish.co.uk/Biedermeier/Biedermeier.htm.

[20]Бидермайер // Большой энциклопедический словарь изобразительноо искусства...– С. 667.

зв'язок між майстром та замовником: тогочасний замовник прагнув речей зручних, недорогих, довговічних і приємних. Тому майстри зосередили свою творчу увагу не на декорі, а на конструкції та пропорціях предметів. В опорядженні житла прослідковується й нова культурна ієрархія простору: салон-вітальня як місце, де співіснували музика, література, станкове малярство, декоративні мистецтва. В інтер'єрах бідермаєра відобразилася особлива культура спілкування епохи: зацікавленість літературою (книги, періодика), епістолярний жанр, явище аматорства у різних видах мистецтва, зростаюча творча активність жінки, яка часто і була основним натхненником та реалізатором дизайнерських ідей. У глобальному культурному контексті XIX ст. в добу бідермайєра відбулося суміщення соціальної характеристики людини із її естетичними уподобаннями.

Тобто в тогочасне поняття "інтер'єру" входив не лише комплекс творів декоративно-ужиткового мистецтва, а вся сума інтелектуальної та мистецької діяльності, що відбувалася в організованому у такий спосіб просторі. Цікаво, що саме так явище бідермайєра було узагальнено на виставці 1928 р. у Львівському художньо-промисловому музеї, серед ескпонатів якої були – малярство, графіка (літографії, акварелі), меблі, художнє скло, порцеляна, тканини, зразки вишивки, ювелірні прикраси, побутові дрібнички[21].

Особливого значення в оздобленні інтер'єрів набували мистецькі твори. Аматорські заняття малюванням були одним із улюблених способів дозвілля (поруч із читанням, музикуванням, ручними роботами, розведенням кімнатних рослин). Стіни типового міщанського помешкання прикрашали натюрморти з квіткових композицій, пейзажі малого формату (в т. ч. літографії чи мідерити), а особливо – родинні портрети[22]. Картини найчастіше були кабінетного округлого, овального чи прямокутного формату; акварелі, рисунки і графіку розвішували досить низько на стінах симетрично у простих рамах чи паспарту. Галереї портретів мали підтверджувати традиції роду або вказувати на зміну суспільного статусу родини, чи на особливі заслуги когось із членів родини у громадському житті. З дитячими портретами асоціювалося родинне щастя і поняття "домашнього вогнища", вони символізували бажаний спокій поствоєнної епохи.

Однією з характерних ознак бідермайєра як естетично-світоглядного явища було поширення в малярстві жанру сімейних портретів (т. зв. **familienbildnis**). Подібні зображення мали уособлювати усі чесноти обивателя і його життєві досягнення: наполегливість, практичність і кмітливість, доброчесність у сімейних стосунках, а також – матеріальне благополуччя, задоволеність комфортним існуванням, як результат власної праці і зусиль. Відділені рамами герої портретів мали сприйматися як рівноважливі частини подружжя у своєму приватному просторі.

Окремо варто виділити таку якість бідермайєра, як максимальну точність, навіть прискіпливість у відтворенні навколишнього, досить яскраво вираженого в живопису. Адже у кращих зразках тогочасного портрета кожна деталь була для художника важливою не просто як характеристика зовнішності, а як можливість засвідчити *тілесну присутність* людини. І справа тут не у дріб'язковості, а у здатності в малому побачити велике (подібна увага до дрібного є характерною якістю світовідчуття людини І пол. XIX ст.). Мабуть, не випадково Л.ван Бетховен цикл своїх фортепіанних мініатюр назвав "Дрібнички" ("Kleinigkeiten", 1809 р.). У кращих зразках бідермайєрівського малярства (твори Ф.Г.Вальдмюллера, Ф.Амерлінга, Ф.Фон Райскі) присутня внутрішня теплота по відношенню до речей, які "одушевлено" існують поряд з людьми. Така надмірна реалістичність покликана передавати насолоду красою оточуючого світу, красу, втілену в малозначних, на перший погляд, дрібних деталях. Цей підхід по-іншому розкриває внутрішню суть, "поверхового" і "дріб'язкового" мистецтва бідермайєра і стає ланкою, що глибше пов'язує бідермайєр із мистецтвом романтизму.

Узагальнивши ідейні засади й художньо-стилістичні особливості бідермайєра у його віденському варіанті, перейдемо до аналізу львівського варіанту рецепції названого напрямку. Зазначе-

[21] Biedermeier: Przewodnik po wystawie przemysłu artystycznego i grafiki / M. Muzeum przemyslu artystycznego.– Lwów: Nakł. Własny, 1928.– S. 4.

[22] Woch J. Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerów.– Warszawa: Arkady, [B. r.].– S. 212-214.

на доба стала для Галичини добою політичних і соціо-культурних трансформацій. Після 1772 р. закінчилася історія Галичини у складі Речі Посполитої, держави одного стану – шляхти, яка належала до різних конфесій, мов, культур. Піддані давньої Речі Посполитої дещо "відірвалися" від своєї історії, а динамічна міграція населення створила нову соціальну структуру краю, столичним містом якого став Львів[23]. Так, після Сілезії, Галичина була найбільш густонаселеною новонабутою територією Габсбурзького двору (196 до 102 мешканців на 1 км^2 відповідно)[24].

В цей час відбулися зміни у становій структурі: шляхта досить різко розшарувалась на аристократію, середніх землевласників, а дрібна шляхта здеградувала до рівня нижчої верстви; міщанство поділилося на буржуа і дрібних ремісників, купців і т. д. У місті розширилися 2 нові верстви: працююча інтелігенція та робітники. Наприклад, станом на 1857 р. у промисловості Львова було зайнято бл. 5,4 тис. осіб із 17,5 тис. активного населення міста; у 1840-их рр. значно зросла кількість банківських та кредитних установ і на поч. 1840-их у торгівлі у Львові було зайнято 2 тис. осіб[25]. Орієнтовна стратифікація Львова була такою: заможна земельна шляхта, купці/промисловці, урядники, військові, ремісники, міщани та селяни (що заробляли у місті як наймані робітники). Конфесійний склад міста станом на 1840 р. виглядав так: 48,8% становили римо-католики (поляки, німці, чехи, словаки та ін.), 40,5% – евреї, 7,1% – греко-католики, 3,6% – інші конфесії (вірмени, православні). Тоді як загалом по Галичині українці (греко-католики) становили понад 40% населення. Але прибутки і майновий рівень населення були досить непропорційними: українці Галичини платили 18% податків, римо-католики (переважно поляки) були значно заможніші[26]. За умовами життя й побуту міського населення Львів можна порівняти із такими містами як Трієст, Брно і Краків, а ціни у Львові I пол. XIX ст. мало відрізнялися від цін у Відні чи Празі[27].

Аристократія (стара шляхетська магнатерія) у Галичині впродовж XIX ст. зберігала провідні позиції, мала численні освітні, військові та інші привілеї. Проте почала поступатися у фінансовій конкуренції новим промисловим елітам, а у сфері культурного й інтелектуального життя зустрілися із конкуренцією молодих наукових і мистецьких еліт. Вказані соціальні зміни вплинули і на зміни в мистецькому житті міста. Заможніші суспільні верстви організовували громадське життя – товариські імпрези (редути, бали, доброчинні акції), засновували мисливські, лицарські і т. п. клуби, жінки опікувалися товариствами допомоги бідним і сиротам.

Збереглося чимало творів, що відтворюють "обличчя" міста і передають атмосферу бідермайєрівського Львова. Прикметно, що більшість із них виконані художниками-іноземцями, які приїхали до міста як заробітчани, але захоплені його колоритом, прагнули зафіксувати свої враження в галереї графічних образів.

Насамперед, варто згадати літографії 1830-их рр. чеха Карла Ауера, який зображаючи головні львівські вулиці і площі (Нижні вали, площу Фердинанда, Ратушу та ін.), не оминав нагоди показати строкате товариство: променад кавалерів і дам, військових верхи на конях, ремісників і прислугу, забави дітлахів, не цурався зображення волоцюг і навіть вуличних собак...

З особливим замилуванням до природи, затишної і поетичної краси львівських парків, змальовував Львів 1820-их рр. австрієць Антон Лянге. І завжди, серед мальовничої природи (Цетнерівка, Пелчинський став), бачимо постаті людей: чи то на відпочинку чи зайнятих буденними клопотами. Надзвичайною педантичністю урбаністичних краєвидів Львова відзначаються графічні замальовки (в техніці гуаші та акварелі) австрійця Йозефа Галлера. Напр., на гуаші "Театр Скарбека і площа перед ним" (1841 р.) детально відтворено новозбудований театр і влучно передано

[23]Всього бл. 250-350 тис. пруських та австрійських переселенців переїхало усіма територіями колишньої Речі Посполитої. Особливу роль відіграла й зворотня міграція до Відня з метою здобути освіту й краще становище.

[24]Chwalba A. Historia Polski 1795-1918.– Kraków, 2001.– S. 24-25.

[25]Історія Львова: 1772-1918.– Львів: Інститут українознавства НАНУ ім. І.Крип'якевича.– Т. 2.– С. 32, 35.

[26]Chwalba A. Historia Polski 1795-1918.– Kraków, 2001.– S. 27.

[27]Tam samo.– S. 48.

Карл Шпіцвег. Недільна прогулянка, 1841 р., (Зальцбург, Музей Карла Августа. Репрод. за: CD "Романтизм".– С. 1482).

А.Гаттон. Нижні вали у Львові, 1850 р. (Львівський історичний музей).

Ян Машковський. "Діти, які будують картковий будиночок", 1834 р. (Національний музей у Вроцлаві).

характерні міські типажі; на акварелі "Губернаторські вали" (1824 р.) точно і дуже прискіпливо зображений зразковий порядок площі перед намісництвом, педантично розбиті клумби і дерева, що посаджені з надзвичайною симетрією і чіткістю, – усе згідно з духом австрійської монархії. Немало про львівську аристократію і багатіїв можуть розповісти також рисунки Антона Вайделя 1840-их рр., що не лише докладно змалював найновіші фасони вбрання тих років, але й передав саму атмосферу балів і карнавалів.

Уявлення про розвиток мистецтва у Львові І пол. XIX ст. дають не лише збережені у фондах музеїв твори, а й каталоги виставок, матеріали тогочасної періодики[28]. Однією з важливих спроб виокремити явище львівського побутового портрета, виявити його типологічні особливості була виставка, влаштована Львівською картинною галереєю у 1987 р. Упорядник каталогу виставки С.Стець чи не вперше зробила наголос саме на проявах бідермайєра у львівському середовищі[29]. Тенденції нового напрямку в живопису Львова можна аналізувати за різними принципами: соціальним (чиновники й бюрократія, представники комерційної сфери та вільних професій, інтелектуальна еліта, міщани), гендерним (жіночий-чоловічий портрет), віковим (люди зрілого віку - молодь - діти) тощо. Але пропонуючи новий підхід до аналізу художніх явищ XIX ст. і опираючись на наявну історіографію, вважаємо, що саме для Львова найпродуктивнішим буде поділ по лінії офіційний-камерний портрет, і навіть у випадку суто камерного портрета, йтиметься про морально-етичні й меморіальні конотації творів.

[28]Bachowski W., Treter M. Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie 1912 r.– Lwów, 1912; Bołoz-Antoniewycz J. Katałog wystawy sztuki polskiej od r. 1764-1886.– Lwów, 1894; Guttler J. Sto lat malarstwa lwowskiego: 1790-1890.– Lwów, 1937; Mycielski J. Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860.– Kraków; Szczęsny-Morawski F. Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie r. 1847.– Lwów, 1848; Dagerotypija i malarstwo we Lwowie // Gazeta Lwowska.– Lwów, 1842.– № 111.– S. 724; Obrazy malarzy Rejchana, Moraczyńskiego, Jab?ońskiego, Jachimowicza, Maszkowskiego i in. // Gazeta Lwowska, 1844.– № 14; Wzmianka o wystawie obrazów we Lwowie i o malarzach // Rozmaitości.– Lwów, 1837.– № 25.

[29]Побутовий портрет у Львові в І пол. XIX ст.: Каталог виставки / Упор. С.Стець.– Львів: Облполіграфвидав, 1988.– 35 с.

Поширення і популярність бідермайєра у Львові І пол. XIX ст. була пов'язана з тим, що цей напрям стояв осторонь "високих" академічних жанрів, для яких у нових умовах не виявилось широкого кола замовників. При занепаді ролі церкви як мецената великих мистецьких проектів, обмеженні новою адміністрацією краю будь-яких національних культурних проявів (однаково як для поляків, так і для українців), небажанні місцевої магнатерії спонсорувати "високі" жанри (релігійний, історичний тощо), мистецький ринок швидко переорієнтовувався на індивідуальні замовлення, серед яких найбажанішими були портрети, значно менше – краєвиди й натюрморти. Звичайно, реалістична (навіть натуралістична) традиція зображення людини була притаманна львівському портрету попередньої епохи[30].

Але справжній сплеск портретного малярства у Львові припадає на І пол. XIX ст., розгортаючи перед нами галерею меншканців міста різних суспільних верств, вікових груп, представників різних націй.

Першими репрезентантами нового напрямку у Львові стали приїжджі художники: австрійці Кароль Швейкарт, Фердинад Гогенауер, Антон Вайдель, чехи Якуб Процінський та Франц Пероутка. Згодом до них приєдналися місцеві живописці Мартин Яблонський, Алоїз Рейхан, Олександр Рачинський. Імовірно, й першими замовниками, які прихильно сприйняли нові тенденції, стали іноземці, прибулі до Львова у пошуку вигідних посад, тобто чиновники й нова львівська бюрократія.

Серед чоловічих образів епохи бідермайєра у Львові фігурують діяльні особистості: героями портретів є промисловці, адвокати, лікарі, науковці і міщани. Ранні зразки таких портретів підпорядковуються чіткому композиційному шаблону: моделі зображені на нейтральному тлі, іноді художники використовують мінімальний стафаж або вводять коментуючі аксесуари: столик з розкритою книгою, чи книжкова шафа, лист чи діловий документ у руках моделі тощо. З-поміж численних, нерідко досить шаблонних творів, можна виділити портрет Шаффеля (К.Швейкарт, 1835 р., ЛГМ), портрет адвоката Людвіка Шмідта (А.Вайдель, 1847 р., ЛІМ), чоловічий портрет (Ю.Сіммлер, не датований, ЛГМ). Герої портретів тримаються впевнено і розкуто, як люди свідомі свого становища, що можуть пишатися своїми досягненнями. Поступово (протягом 1820-1840-их рр.) спостерігається витіснення репрезентативно-узагальнюючого підходу і збільшення уваги до об'єктивізації індивідуальних характеристик, викликаної поширенням натурних студій, і відповідно – більш тісним і тривалим контактом між замовником і художником[31]. Паралельно ще з епохи Просвітництва популяризуються наукові і псевдонаукові трактати про зв'язок між зовнішністю людини (фізіономічним типом) та рисами її характеру, що мали значний вплив на розвиток портретного жанру[32]. Зазначимо, що більшість львівських художників І пол. XIX ст. мали тісні контакти із варшавським та краківським мистецьким середовищем. Напр., М.Яблонський протягом 1818-20-их рр. відвідав Краків, Варшаву та Відень; студентом художнього відділу Варшавського університету у 1822-1827-их рр. був уродженець Ряшева Р.Гадзевич, що деякий час також працював у Львові.

Прикметно, що у львівському малярстві епохи бідермайєра зустрічається небагато портретів, виконаних у стилістиці офіційних зображень. Більше того, навіть серед портретів чиновників, підприємців і банкірів переважають камерні зображення, розраховані на сприйняття через призму індивідуальних "обивательських" чеснот. Важливою спільною рисою цих творів є їх формат (найпопулярнішим є невеликий вертикальний т. зв. "кабінетний" формат, що варіюється в межах від 25 x 20 см до 70 x 50 см). Моделі на таких портретах представлені у погрудному чи поясно-

[30] Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв.– Л.: Искусство, 1981; Львівський портрет XVI-XVIII ст.: Кат. виставки / Упор. В.А.Овсійчук.– К., 1967; Gębarowicz M. Portret XVI-XVII w. we Lwowie.– Wrocław, 1969.

[31] Між іншим, студії натурних рисунків і більш вільна манера навчання була запроваджена у Варшавській школі образотворчих мистецтв за А.Кокуляра (1840-ві рр.), у Кракові – з 1830-их рр. за сприяння Я.Н.Гловацького. Обидва художники були адептами бідермайєра в різних жанрах (портрет, побутова картина, краєвид).– Див.: Woch J. Biedermeier....– S. 237.

[32] Żygulski. Fizjonomika i portretowanie...– S. 17-18.

му зрізі постаті, розвернуті в анфас до глядача, композиція замкнена і статична, єдиним опосередкованим елементом динаміки є погляд, скерований на глядача.

Наприклад, такими є портрети невідомого львівського службовця та його дружини, виконані Ф.Гогенауером (1836 р., ЛГМ), позначені стриманістю загального виразу, статичністю композиції із пірамідальним стійким окресленням півпостатей. В окресленні зовнішності вгадується деяка міра ідеалізації як необхідний елемент саморепрезентації навіть у вузькому родинному колі.

Активніше заявляють про себе львівські представники комерційної сфери (фінансисти, банкіри, торговці). Для цієї групи портретованих дуже важливо засвідчити власний соціально-майновий статус, зафіксувати для нащадків успішність і заможність родини. Подібне вирішення численних портретів нової галицької буржуазії зустрічається у творах К.Швейкарта: портрети подружжя Менгартів (1817 р., ЛГМ), купця Свйонтковського та його дружини (1818 р., ЛГМ), подружжя Гауснерів (1824 р., МНК) та ін. Діловито-прозаїчними, з зосередженням на об’єктивних портретних характеристиках виконані Швейкартом портрети подружжя Гауснерів. Ян Гауснер – один з із найбільших львівських фінансистів І пол. ХІХ ст., засновник банку “Hausner et Violand”, показаний, як і личить банкіру, педантично-зосередженим, а його дружина Тереза – тримається стримано і дещо напружено, як незвикла до позування добропорядна господиня. Водночас скромна елегантність їхнього вбрання ніби ненав’язливо “інформує” про рівень достатку родини і приналежність до вищих суспільних верств.

За лаконізмом бідермайєрівських портретів приховується особливий підтекст одягу і прикрас моделей: порівняти хоча б створені К.Швейкартом портрети дружини банкіра Гауснера та дружини купця Свйонтковського. Ліричний і меланхолійний образ молодої дружини купця викликає захоплення її молодістю і вродою, погідним і мрійливим станом, що так контастує із “чіпким”, звиклим до обрахунків, оцінюючим поглядом досвідченої банкірші. Але явно показне перлове намисто на шиї пані Свйонтковської промовисто віддаляє її від витонченої елегантності комерсантів “вищої” сфери, вказуючи на нижчий рівень майнової драбини. І скільки подібних натяків приховують твори бідермайєрівської епохи...

Стосовно жіночих портретів, то вони підпорядковані естетичному ідеалу епохи, виробленому у відповідності із популярним концептом “відокремлених сфер”: чоловіку належить зовнішній світ, а жінка – хранителька домашнього вогнища[33]. У портретах львів’янок І пол. ХІХ ст. практично всі художники зберігають певну міру ідеалізації, зображаючи героїнь у розквіті молодості й краси, у погідному, ледь меланхолійному душевному стані. Прикладами можуть бути портрет дами в ампірному одязі (К.Швейкарт, не датований, ЛГМ), портрет Юзефи Пазорної (К.Швейкарт, 1833 р., ЛІМ), портрет Захаревичевої (М.Яблонський, не датований, НМЛ), портрет невідомої (М.Яблонський, І пол. ХІХ ст., ЛГМ), портрет жінки в блакитній сукні (А.Рейхан, 1830 р., ЛГМ), портрет молодої жінки (Я.Процінський, не датований, ЛГМ). На цих портретах жінки представлені у статичних поясних композиціях, тло портретів нейтральне (оливково-охристі тони), м’яке розсіяне світло “вимальовує” кожну деталь і водночас об’єднує їх в одне ціле. У вказаних творах художники специфічно поєднують життєву конкретику і відстороненість героїнь від прози буденності: образи цілком реальні й, водночас, відділені від проблем і конфліктів епохи.

Проте жінки І пол. ХІХ ст., незважаючи на значенняь жіночих образів виключно через комплекс соціальних ролей – дружини, матері, господині дому, все активніше опановують і громадську сферу[34]. Саме в епоху бідермайєра жінки стають господинями салонів і віталень, відкритих для творчих зустрічей; активно розгортають благочинну діяльність, влаштовуючи для збору коштів різні публічні акції (благочинні ба-

[33]Abramsová L. Zrozen modern ženy.– S. 52; Lesser W. His other half. Man looking at Women through the Art.– Harvard University Press, Cambridge MA, 1991.– P. 85.

[34]Левицька М. Образ жінки в малярстві кін. XVIII – пер. пол. ХІХ ст.: між ідилічною та реалістичною транспозицією // Жінка в мистецтві.– Українознавча наукова бібліотека НТШ.– Ч. 24.– Львів, 2008.– С. 105-106.

ли, виставки-аукціони, лотереї тощо), починають самі займатися малярством. Серед львів'янок І пол. XIX ст. зустрічаються кілька імен художниць-аматорок, що були учасниками перших мистецьких виставок[35]. Можна назвати Ізабеллу Гурську, Ізабеллу Цетнер, Юлію Райську, які вправлялися у малюванні натюрмортів, квітів, анімалістичних чи пейзажних полотен і у дитячих портретах (І.Гурська "Натюрморт з пташкою", 1829 р., ЛГМ; Ю.Райська "Портрет трьох дітей", 1858 р., ЛГМ; І.Цетнер "Кури" (без дати, ЛГМ). Прикметно, що тематика їхніх робіт напряму відбиває художні смаки й стилістику бідермайєра, із особливим сентиментально-жіночим сприйняттям.

Оригінальним зразком нового трактування суспільної ролі жінки у львівському малярстві є портрет міщанки з газетою (1835 р.), виконаний Й.Гааром. На портреті зображена жінка старшого віку, у скромному міщанському вбранні, що сидить, опираючись на бильця стільця, а в руці тримає розгорнуту газету (м.ін. примірник "Gazety Lwowskiej" за 1835 р.). Незважаючи на сухувато-протокольний підхід у зображенні зовнішніх рис, художник влучно передав і її "психологічний портрет", про що говорить гострий проникливий погляд, штивна, але сповнена власної гідності постава, натруджені руки. В цьому образі ніби уособлено кращі чесноти бідермайєра: працелюбність, ощадність, скромність, побожність.

Як уже зазначалося, тенденції бідермайєра у Львові найповніше реалізувалися у різновиді парного родинного портрета, відповідно до пануючої актуалізації приватної сфери. Поетика парного портрета передбачала однакову змістовну важливість його частин (зображення чоловіка і дружини) та передачу особливого емоційного зв'язку між портретованими, формально вираженого в повороті постатей, жестах і напрямах поглядів. До кращих зразків сімейних зображень можна віднести портрети Теодора Торосевича та його

Мартин Яблонський. Портрети подружжя Ольшевських, 1840 р. (Окружний музей у Жешові / Muzeum Okrógowe w Rzeszowie).

[35] Przewodnik wystawy starożytnej lwowskiej, urządz. przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich w r. 1861.– Lwów.: Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1861; Spis obrazów zebranych na wystawie publicznej przez Przyjaciół Ludzkości na korzyść Instytutu ubogich.– Lwów, 1847.– № 672; Jeszcze słów kilka o wystawie obrazów we Lwowie // Rozmaitości.– Lwów, 1837.– № 29.

дружини (А.Рейхан, 1838 р. ЛГМ), портрети подружжя Еллінгерів (Ф.Пероутка, не датовані, ЛГМ); портрети невідомого подружжя (К.Аренд, 1850-ті рр., ЛГМ).

Серед львівських художників, що прославилися власне родинними портретами, особливо відзначився М.Яблонський, який нібито за 30-річний проміжок діяльності намалював понад 1600 портретів львівського міщанства[36]. Типовими зразками його творчого підходу в цьому різновиді є портрети подружжя Яськевичів (1820-ті рр., ЛГМ), Оссолінських (1827 р., МНВр), Захаревичів (1830-ті рр., ЛІМ), Бончів-Павульських (1834 р. портрет Яна-Хризостома Бонча-Павульського – ЛІМ, портрет його дружини – ЛГМ). В подібних творах Яблонського засади бідермайєра проявились у дуже точній, навіть "протокольній" формі представлення особи. Героїв зображувано статично, з дещо силуетною передачею локальних плям вбрання, переважно на нейтральному тлі, виділяючи з тіні лише обличчя, іноді ще й руки моделі. Характерна риса згаданих портретів – стабільна пірамідальна композиція, де півпостать займає практично весь формат. Нерідко художник дотримується певної міри стилізації й ідеалізації, пом'якшуючи вікові характеристики, щоб герої сподобалися собі й колу родини та знайомих, для огляду яких власне створювались подібні портрети. Ці портрети, в основі – комерційні масові твори, що досить добре передають атмосферу й образи епохи "міщанських вартостей".

Родинним портретам також властива докладна передача найдрібніших деталей костюму, іноді наївне підкреслення особливо модних фасонів, аксесуарів та прикрас (жіночі шалі, чоловічі шовкові камізельки та шийні хустки, ювелірні оздоби. Навіть зачіски – ніби щойно від перукаря). Такі деталі наголошують достойну заможність моделей як результат сумлінної праці і добропорядного життя.

Зазначимо, що у львівському варіанті бідермайєра, на відміну від віденського, не набули популярності родинні портрети в жанровій інтерпретації: зображення родини у вітальні, за музикуванням, чаюванням чи просто в невимушеній домашній обстановці, – щось на зразок полотен Ф.Амерлінга ("Портрет родини Артхабер", 1837 р.), Й.Томінца ("Портрет родини Москон", 1829 р.) чи А.Бланка ("Портрет у колі родини", І пол. XIX ст.).

Також львівський варіант бідермайєра в портреті вкрай "аскетичний", якщо йдеться про зображення середовища дії, простору, в якому живуть і позують моделі. На відміну від віденського або й празького, де художники із замилуванням вимальовують куточки інтер'єру, предмети умеблювання, із коментуючою метою вводять побутовий стафаж, львівські митці зосереджені виключно на передачі портретної схожості та прискіпливого відтворення костюму і прикрас. Незначними винятками є кілька портретів на фоні природи: портрет жінки з книгою пензля К.Швейкарта (1818 р., ЛГМ), портрет Гелени Матцель пензля А.Рейхана (1848 р., ЛГМ), портрети львівського бургомістра Г.де Ферстенберга (1842-1848 рр.) та його дружини (1839 р., МНВр.) авторства М.Яблонського.

Виконаний К.Швейкартом жіночий портрет на лоні природи є однією із перших спроб розкриття образу в новому середовищі і новими засобами. Фрагменти краєвиду зустрічалися в портретах і раніше (напр. XVIII ст. у творах Й.Пічмана), але К.Швейкарт змальовує більш реальний куточок парку, можливо, улюблене місце усамітнення героїні. На відміну від інших творів, тут модель не виглядає скутою позуванням, а сприймається спонтанно, ніби випадково постає перед глядачем, що надає портрету особливої невимушеності.

Натомість у виконаних М.Яблонським парних портретах подружжя Ферстенбергів на тлі краєвиду цей краєвид не наділений емоційно-смисловим навантаженням, а служить радше ефектною окрасою, обрамленням композиції. Хоча самі образи подружжя з дітьми передані досить поетично, із очевидним замилуванням художника сімейною ідилією.

Побутовий жанр, що дає широкий простір для розкриття стилю життя і духу епохи бідермайєра у доробку львівських художників І пол. XIX ст. практично відсутній. До винятків можемо віднести кілька жанрових сценок з життя міщанства львівських передмість, виконаних

[36] Woch J. Biedermeier...– S. 248.

Я.Машковським: "У корчмі" (1847 р.), "Маївка на Софіївці" (1849 р.). Герої цих жанрових замальовок показані у прозаїчних життєвих обставинах, художник змальовує їх невимушено і з легкою іронією. Персонажі "живуть" і діють у цілком реальному середовищі: чи то мізансцена в інтер'єрі корчми, чи весела гулянка в саду на Софіївці. Ці жанрові полотна Я.Машковського виказують захоплення живописом "малих голландців" XVII ст., загалом притаманне бідермайєру.

В контексті впливів бідермайєра на творчість М.Яблонського згадаємо твори особистого характеру, що балансують на межі "портрет-жанр": портрет сестри Аполонії ("Дівчина зі сніданком на таці", 1837 р., ЛГМ) та портрети сина Леона (1840 р., ЛГМ). Дівчина зі сніданком на таці – досить новаторський для львівського середовища тип портрета як за композиційними особливостями, так і за емоційним "звучанням" картини. Насамперед модель зображена в реальному життєвому середовищі, ще й з елементами динамічного вирішення композиції (відкриті двері за плечима дівчини). Сама модель "схоплена" в русі, ніби випадково, що надає картині життєвої конкретики. Водночас дуже реалістично змальований натюрморт (власне сніданок на таці, що її тримає дівчина), якнайкраще втілює типово бідермайєрівське замилування дрібними радощами життя. Матеріальні якості предметів передані точно і дбайливо (сяючі срібні поверхні, делікатний блиск порцеляни, м'яка тепла фактура хлібної скоринки), виказуючи захоплення М.Яблонського зразками голландського побутового малярства XVII ст. Справді, портрет сестри художника (можливо, виконаний під враженням західноєвропейської побутової картини)[37] є одним із кращих зразків львівського бідермайєра, оскільки підіймається до рівня збірного образу представниці міщанства і уособлення тих чеснот, які так культивував бідермайєр.

Специфічною характеристикою бідермайєра в портретному живописі є розширення вікового діапазону зображуваних, із особливою популярністю до портретування дітей. Актуалізація родинних цінностей, поетизація побуту і сімейних сюжетів заохотили звертання художників до цієї теми. Маляр епохи бідермайєра в образі дитини отримує можливість показати світ щирих почуттів, оптимістичного світосприйняття[38].

У львівському малярстві І пол. XIX ст. також спостерігаємо значне збільшення кількості і видового розмаїття дитячих портретів. Ранні твори за композиційним підходом наслідують портрети дорослих, як-от окремі дитячі зображення в доробку К.Швейкарта (портрети брата і сестри Полетиллів, 1821 р., МНВр). Водночас К.Швейкарт чи не першим з львівських малярів пропонує більш емоційне розкриття світу дитини, зокрема, за допомогою коментуючих деталей. Наприклад, виконаний Швейкартом "Портрет дитини з м'ячем" проникнутий щирим почуттям художника до малої людини, яка входить у світ. Буденний дитячий одяг, іграшка-м'ячик, зосередження дитини на грі говорять саме про бідермайєрівську естетику залюбування митями життя.

За новою стилістикою дитячі портрети нерідко доповнювалися зображеннями численних домашніх улюбленців: канарок, щигликів, котиків чи песиків тощо. В кожному випадку анімалістичний "додаток" мав певне алегоричне навантаження: голуби символізували дитячу невинність і покірність, собаки – вірність і послух, котики – лагідність і привітність тощо[39]. Подібне вирішення має портрет дівчинки з канаркою пензля К.Швейкарта (1820 р., МНВр).

Інший варіант моралізаторсько-алегоричної репрезентації демонструє твір Я.Машковського "Діти, які будують картковий будиночок" (1834 р., МНВр). Зображення будиночка з карт як символа непостійності життєвого добробуту було добре зрозуміле людям, котрі пережили епоху наполеонівських воєн. З такої точки зору дитячий портрет, поглиблений символікою vanitas, виражає алегорію юності, що плекає ідеали, які потім коректує сувора реальність життя.

Поступово художники все більше звертаються

[37] Напр., В.Овсійчук досить обґрунтовано вважає цей твір парафразом "Шоколадниці" Ф.Ліотара; Його ж. Класицизм і романтизм в українському мистецтві...– С. 293.

[38] Pocheć-Perkowska T. Dziecko w malarstwie od XVI - do końca XIX w. / Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX w. ze zbiorów polskich.– Warszawa, 2004.– S. 48-57.

[39] Micke-Broniuszek Ewa. Kiedy dziecko stało się człowiekiem... O ikonografii dziecięcej w malarstwie polskim XIX w. / Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich.– Warszawa, 2004.– S. 32-34.

Фердинанд фон Райскі. Портрет дівчини, бл. 1850 р., (Альтенбург, Державний музей Лінденау. Репрод. За: CD "Романтизм".– С. 1263)

Мартин Яблонський. Портрет сина Леона, 1840-ві рр. (Львівська галерея мистецтв).

до життєвих ситуацій, прагнуть відтворити безпосередність дитячого сприйняття. Одним з таких зразків є виконаний М.Яблонським портрет сина Леона (1840 р., ЛГМ). На полотні зображений хлопчик 6-7 років, який сидить у замисленій позі, підпираючи голову рукою. На столі перед ним – незакінчений малюнок і пензель у склянці з водою. Він ніби перепочиває і фантазує, весь у полоні своїх мрій. Художнику вдалося передати не лише реалістичну схожість моделі й неповторну красу дитинства (легку рожеву карнацію щічок, делікатно змодельоване обличчя і руки, золотистий відблиск волосся), але й довірливо-інтимну атмосферу родинного затишку.

До емоційно-поглибленого розкриття дитячих образів тяжіє у своїй творчості й А.Рейхан. Із його доробку в царині дитячих портретів варто виокремити портрет дівчинки на тлі краєвиду (1830-ті рр., ЛГМ). Маленька модель постає на досить оригінальному, як для львівського портрета, фоні. Композиція полотна має кулісний характер: з лівого боку полотно замикає каскад звисаючого плюща, з правого – стилізовані античні руїни. На передньому плані, на тлі м'яких пагорбів парку зображена дівчинка 6-7 років. Вона ніби здивована інтересом до своєї персони, її допитливий погляд викликає доброзичливу усмішку у глядача. Попри певну постановочність композиції художнику вдалося відтворити дитячу сором'язливість і незахищеність. Промовистим зіставленням, типовим для стилістики бідермайєра, є зіставлення дитячої постаті і тендітної квітки на передньому плані.

Жанрово-оповідальний характер має полотно Фелікса Моравського "Діти над книжкою", створене у 1860-их рр. Художник звернувся до сюжетного розкриття образів – дівчинка гортає товсту книжку з малюнками, пояснюючи щось брату. Деталі інтер'єру та дитячий одяг свідчать, що перед нами сценка з життя дітей пересічної міщанської родини XIX ст.

Бідермайєрівська естетика, опираючись на культ приватної сфери, оспівування родинних цінностей, зумовила популярність полотен на тему материнської любові, зображень матері із дітьми (характерний приклад віденської стилістики – полотно "Материнська любов" Й.Данхаузера).

Одним із кращих зразків цього різновиду портрета у львівському варіанті можна назвати полотно А.Рейхана "Портрет матері із сином" (1840 рр.– Познань, прив. власн.). Перед глядачем постає зворушлива родинна сцена: жінка лагідно пригортає сина, а дитина тулиться до материнських грудей, ніби шукаючи прихистку від майбутніх життєвих негод. Цей твір є своєрідним візуальним відображенням ідейних засад бідермайєра, і водночас втіленням загальнолюдських, близьких і зрозумілих кожному цінностей.

Завершуючи аналіз регіональних особливостей рецепції бідермайєра у Львові, можна зробити певні узагальнення. Львівське художнє середовище, перебуваючи в орбіті віденських впливів, сприймало нові віяння, освоюючи близькі за духом тенденції. Імпульси, які інспірували новий напрям у малярстві виходили не з академій, а від клієнтури художників, а цією клієнтурою було львівське міщанство. Зацікавлення реальністю, актуальними проявами життя вимагало від художника бути уважним спостерігачем, зосередженим на зображенні добре відомого близького світу, світу, що викликає довіру і приязнь, замкнутого у межах дому, місця праці, церкви.

Львівське середовище заохотило передусім інтимно-камерне розкриття образів у портреті. Бідермайєрівський варіант львівського портрета відрізняється чіткими формальними характеристиками: це переважно вертикальний формат, розміри полотна варіюються від майже мініатюрних (30 x 20 см) до досить великих (понад 150 x 100 см). За технікою виконання більшість творів не виказують відбитків індивідуальної манери художників: майстри зорієнтовані на академічний вишкіл і гладку манеру письма.

Зображення моделі обмежується погрудним або поясним зрізом постаті. Найчастіше художники розміщують модель на нейтральному (охристому, чи зеленуватому) тлі, дуже лаконічно окреслюючи середовище (фрагменти умеблювання, завіси тощо). Постать на таких фонах сприймається об'ємно-пластично, окреслення постатей тяжіє до стійкого пірамідального силуету. Світло в портретах – фронтальне, але переважно м'яке, акцентовано спрямоване на обличчя. Колорит творів визначається суто реалістичними обставинами (костюм, прикраси, аксесуари тощо), хоч іноді художник влучно підсилює декоративні ефекти (одягу, прикрас), за рахунок чого збагачує суто колористичне "звучання" образів.

Львівським портретам притаманна стриманість загального емоційного виразу, при цьому художники вживають необхідну міру стилізації чи ідеалізації образу. Негативні вікові та гостроіндивідуальні характеристики митці здебільшого пом'якшують, підсилюючи виграшні сторони моделі. Проте переважна більшість зображених виглядають ледь напруженими і дещо скутими від позування: вони самі ніби намагаються постати на портреті якнайпрезентабельніше. Психологізм бідермайєрівських портретів намічений умовно, із акцентуванням на камерному характері розкриття образів: герої портретів передані у погідному, врівноваженому душевному стані. Фактором емоційного збагачення полотен є погляд портретованих, скерований просто перед собою, на глядача. Емоційний компонент портретів іноді поглиблений за рахунок жестів моделей. Львівські художники представляють свого героя так, щоб це задовольняло його власне уявлення про себе, у більшості як людину врівноважену, спокійну, приємну, в міру заможну, успішну в своїй сфері. Водночас бідермайєрівський портрет часто відображає вузький філістерський світогляд доби, в окремих варіантах (переважно жіночих зображень) його можна назвати "портретом костюму". Але хоч і позбавлене високих творчих знахідок, мистецтво бідермайєра у Львові цікаве своїм об'єктивізмом, увагою до повсякденного життя пересічної людини. Можна сказати, що бідермайєр розкриває історичну суть епохи на рівні "мікроісторії", збагачуючи наші уявлення про життя міста у період між 1815-48 рр. і формуючи новий візуальний рівень репрезентації міської спільноти вимальовує не абстрактний, а цілком конкретний образ Львова.

Перелік скорочень

ЛГМ – Львівська галерея мистецтв

ЛІМ – Львівський історичний музей

НМВ – Національний музей у Варшаві (Muzeum Narodowy w Warszawie)

НМВр – Національний музей у Вроцлаві (Muzeum Narodowy we Wrocławiu)

Статті

Олександр НОГА

ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО МАЛЯРСТВА ГАЛИЧИНИ (1900-1920 рр.)

Oleksandr NOHA. To a History of Development of Ukrainian Church Painting in Galicia (1900s-1920s).

Розвиток церковного мистецтва 1900-20 рр. у західноукраїнських землях проходив в складних політичних умовах, коли Галичина входила в склад Австро-Угорської імперії (до 1918 р.).

Не дивлячись на колоніальні умови українська церква, як і церковне мистецтво розвивалось тут дещо в сприятливіших обставинах – ніж на сході.

Плідною в галузі монументального мистецтва була творчість українських художників Т.Копистинського, К.Устияновича, А.Пилихівського, С.Томасевича, Т.Терлецького, Я.Пстрака, Ю.Панькевича та молодших їх послідовників[1].

Їхні теоретичні трактати, реальні розписи та ікони в церквах – оригінальні, свіжі й цікаві за технікою виконання[2]. Щодо художньої орієнтації, то в переважній більшості живописці кін. XIX – перших років XX ст. у своїх станкових та монументальних працях опирались на академічні засади, притаманні західноєвропейській культурі.

Намагання усвідомити та переорієнтуватись на вияви народно стилістичних тенденцій минулого були поодинокими. Митці, такі скажімо, як Юліан Панькевич, робили лише перші кроки у даному напрямку. Не могли допомогти тут і різні теоретично-мистецькі розробки. Так численні намагання галицької еліти пізнати давнє українське церковне малярство Галичини було тенденційним. Право “на мистецтво” надавалось тільки творам XVII-XVIII ст. (з обов’язковими винятками). У той же час ікони раннього періоду трактувались як такі, що не мають цінності. Зокрема, Лозинський вважав, що їх малювали “богомази”[3].

Тому-то треба зазначити, що до поч. XX ст. церковні розписи перебували під впливом західної традиції, як з боку орнаментики, так і фігурних академічних зображень. Саме такий стилістичний напрям протримався поряд з іншими до 1940-их рр.[4].

Наступний етап розвитку українського мистецтва в Галичині припадає на поч. XX ст.[5].

Його дуже швидкий розвиток був передовсім пов’язаний з утворенням цілого ряду українських художніх товариств, церковних об’єднань загальнокультурного характеру, створенням потужних архітектурно-будівельних компаній тощо.

Серед інших інституцій, які працювали над становленням української новітньої церковної культури, треба неодмінно назвати Львівську політехніку.

Проте, не перебільшуючи, можна констатувати, що найважливіше значення для пожвавлення українського церковного мистецтва мало призначення папою Левом VIII митрополитом Гали-

[1]Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво др. пол. XIX - поч. XX ст. Серія “Нариси з історії українського мистецтва”.– К.: Мистецтво.– 1989.– С. 158; Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кін. XIX - поч. XX ст.– Львів: Українські технології, 1999; Касіян В., Катрушенко І. Знаменні здобутки [Про творчість К.Устияновнча, Т.Копистинського і Я.Пстрака] // Мистецтво.– К., 1959.– № 5.– С. 9-13.

[2]Історія українського мистецтва.– К., 1970.– Т. 4.– Кн. 2.– С. 241; Мочульський М. Призабутий митець Юліан Панькевич // Назустріч.– № 1.– Львів, 1934; Артистичний вісник.– № 7-13.– Львів, 1905.– С. 94-96.

[3]Ярема Володимир. Дивний світ ікон.– Львів: Логос, 1994.– С. 58, 59.

[4]Голубець М. Іван Труш // Література і Мистецтво.– Львів, 1941.– № 4.– С. 48-50; Літературно-науковий вісник.– Т. IV.– Львів, 1898.– С. 151.

[5]Руслан.– Львів, 1809.– Ч. 1.– С. 4; Чепелик В.В. Пошук національної своєрідності в архітектурі Прикарпаття поч. XX ст. // Народна Творчість і Етнографія.– № 1.– К, 1990.– С. 23; Неділя.– Львів, 1933.– Ч. 9.– С. 7.

цьким і Львівським Андрея Шептицького, інтронізація відбулася у соборі св. Юра 17 січня 1901 р.[6].

Властиво після цієї події церковне культурне життя починає рухатись у дуже чіткому українському національному напрямку.

Релігійно-церковна діяльність митрополита А.Шептицького оздоровила і зміцнила греко-католицьку церкву. Його соціально-економічні заходи відповідали інтересам галичан, а культурно-просвітницька діяльність була скерована на піднесення моралі духовенства і народу. У сфері церковного мистецтва він стояв на позиціях збереження і примноження українських народних традицій. У публічних виступах А.Шептицький закликав митців звертатись лише до своїх традицій[7].

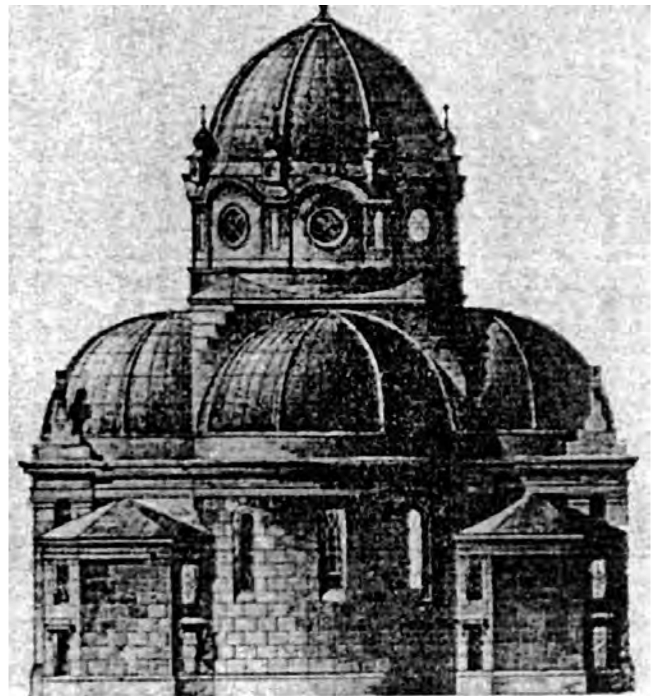
Переміни наступили в перших роках XX ст. і були пов'язані з побудовою цілого ряду церков архітектурно-проектним бюро І.Левинського в народно-стильовій традиції, що вимагало відповідного декорування і в середині споруд.

Ця праця проходила у тісній взаємодії з курсом глави Української Греко-Католицької церкви – митрополитом Андреєм Шептицьким та створеної ним Комісії Церковної.

Одним з перших пробує сили в цьому жанрі професор Львівської політехніки Е.Ковач. На поч. XX ст. він створює проекти декораційного оформлення для Церкви Василіян у Львові, церкви в Жовкві тощо[8].

Цим він по суті відкриває перед молодими проектантами офіційну діяльність по впровадженні народного мистецтва у церкву.

Його кар'єра розпочалась ще в кін. XIX ст. в Закопаному, де він працював архітектором і директором місцевої "Школи для промислу дерев'яного". Остання відзначалась активними пошуками народно-стильових тенденцій в мистецтві. За визначні заслуги у 1901 р. Е.Ковач був призначений звичайним професором архітектури у Львівській політехнічній школі, замість проф. Юліана Захарієвича, що відійшов[9].



Церква оо. Василіян в Жовкві. Зовнішній вигляд.

Працюючи на такій високій педагогічній посаді у вищому і престижному учбовому закладі Галичини митець вів власну працю. Саме Едгару Ковачу належить честь першому в українському та польському мистецтві створення повноправного церковного інтер'єру в 1900-01-их рр., де народні гуцульські та закопанські мотиви становлять не другорядну, а головну роль.

Такі речі прослідковуються у проекті розписів Е.Ковача для української церкви в містечку Жовква (Львівської обл.)[10].

---

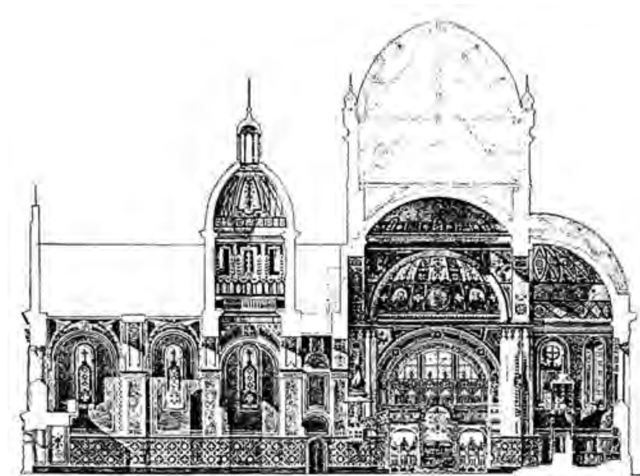
[6]Каталог виставки, присвяченої 125-ій річниці від дня народження митрополита А.Шептицького.– Львів, 1990.– С. 6.

[7]Діло.– Львів, 1913.– № 280.– С. 1, 2; № 281.– С. 1, 2; Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кін. XIX – поч. XX ст.– Львів: Українські технології, 1999.

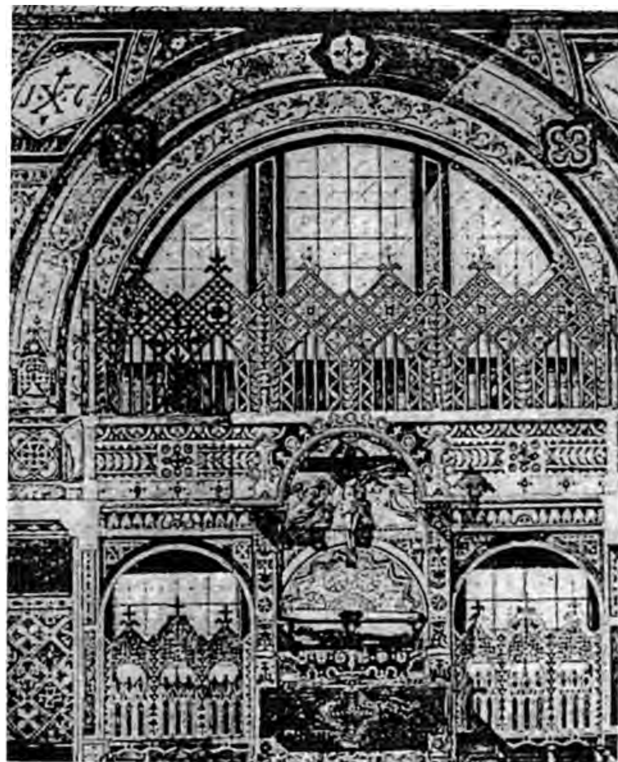
[8]Ковач Е. Проект розпису церкви оо. Василіян в Жовкві (ксерокопія).– Архів Львівського Архієпархіального управління Української Греко-Католицької церкви.

[9]Czasopismo Techniczne.– Lwów, 1902.

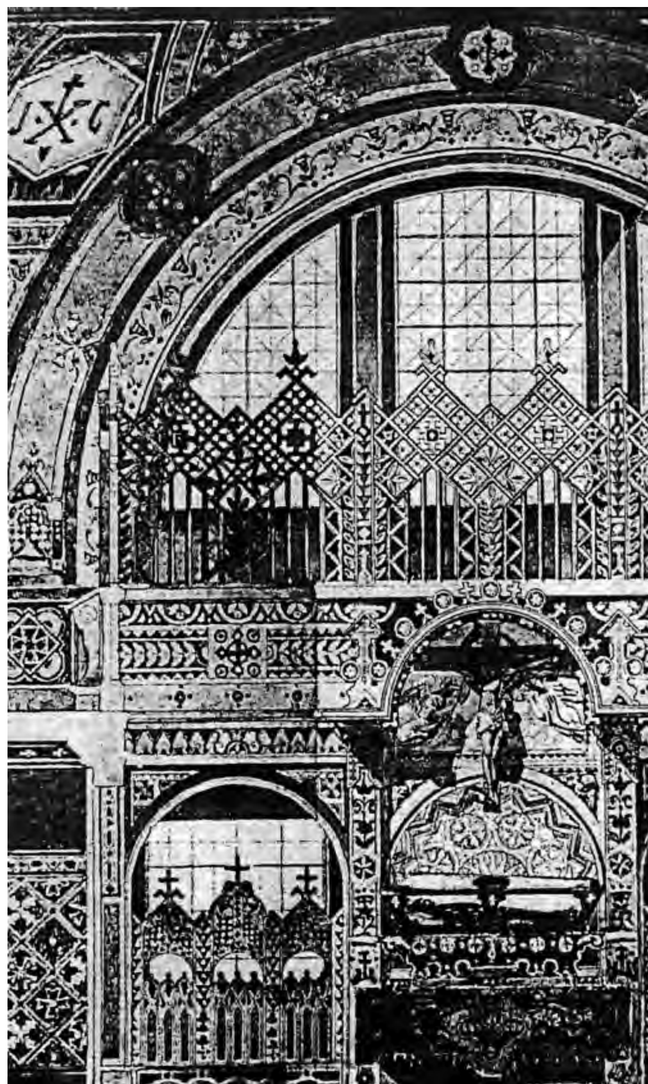
[10]Проект розпису церкви... // Architect.– Kraków, 1902; Промова ректора Львівської політехніки... // Czasopismo Techniczne.– Lwów, 1905.– S. 70, 372; Kovacz E. // Czasopismo Techniczne.– Lwów, 1906.



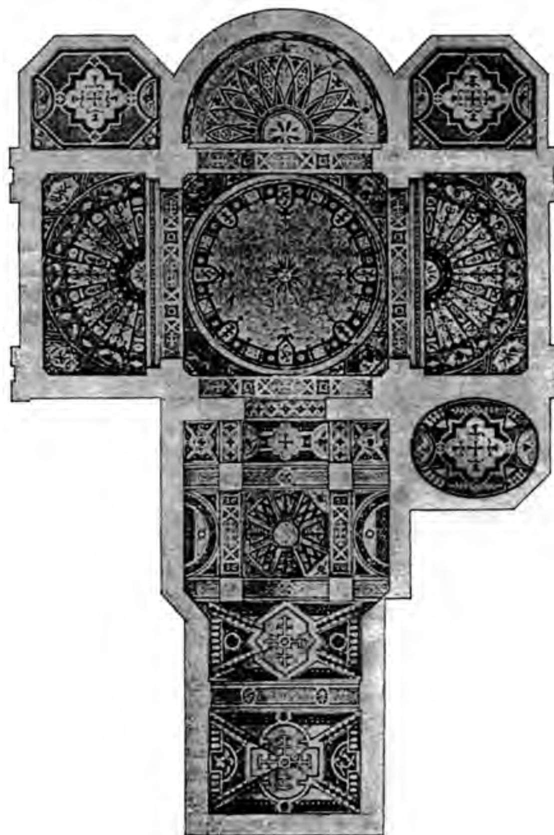
Проект повздовжнього розрізу. Церква оо. Василіян. Жовква. Проект розпису. (Проектне вирішення церкви не було зреалізоване).



Едгар Ковач. Проект реконструкції церкви оо. Василіян в містечку Жовква. 1901. Фрагмент проекту інтер'єру.



Архітектурний проект Едгар Ковач. Проект інтер'єру церкви оо. Василіян. Жовква. Фрагмент.



Проект художнього розпису плафонів. 1901. Архітектор Едгар Ковач. Проект реконструкції церкви. Церква оо. Василіян в Жовкві.

Іншим художником, що став новатором був М.Сосенко. За посередництвом фірми І.Левинського саме останній став митцем, що почав малювати по новому. Він застосовував загальноприйняті форми іконного малярства[11], поєднуючи їх з мотивами вишивок, давніх рукописів, українського декоративно-прикладного мистецтва тощо.

В 1907 р. він починає розписи в церкві села Підберізці (Львівська обл., Пустомитівський р-н.). М.Сосенко в цій праці робить одну з перших спроб пов'язати галицьке настінне церковне малярство з традиціями "візантійщини" та народної орнаментики, які особливо помітні в декоративних розписах. Тут він втілив у життя комплексний проект декорування інтер'єру церкви, де використано метал, вітраж, розпис і кераміку[12].

Прихід художника в новий незнаний до того стиль було довгим. Він вчився у Відні і був вихований у середовищі майстрів сецесії. У Львові працював у Національному Музеї, де копіював орнаменти рукописів для Музею Ставропігії. Під впливом митрополита А.Шептицького та за його благословенням живописець розпочав масштабні малярські експерименти.

Коли малював церкву у Підберізцях біля Львова, то спочатку працював у стилі сецесії. Потім, ймовірно, познайомився з російськими виданнями візантійських та російських стінописів та ікон. Їх вплив уже видно у виконанні стінопису святилища. Та на кінець, вже в бабинці, М.Сосенко почав застосовувати орнаменти українських рукописів і в такому ж стилі створив зображення святих[13].

Згодом живописець розвинув свою стилістику у розписах церков у Славську (1909), Золочеві, Львові (1912) тощо[14].

Праці, зроблені М.Сосенком та високо оцінені церквою, знайшли багато послідовників і вже в 1910-20-их рр. дана стилістика стала звичним явищем[15]. Серед її прихильників з'являлось все більше молодих імен[16].

В 1909 р. надзвичайно яскраво зійшла зірка Олени Кульчицької, яка на той період часу тільки починала пробувати свої сили у складній сфері культового малярства. Однак на створені нею речі звернув увагу сам митрополит А.Шептицький. Особливою увагою користувалась її ікона "Аз о сих молю", створена наприкінці 1910-их рр.

Дана робота дещо відрізнялась від тих засад на яких будував свою творчість Модест Сосенко. Ця велична ікона вертикальної композиції зображує Бога-Отця, який піднімає на небеса свого Сина, розп'ятого на землі. До ніг Ісуса Христа припала дівчина у вишитій сорочці та запасці. Особливістю художнього виконання було специфічне стилізаторське вирішення, в якому чітко проявлялись ознаки зрілого модерну[17].

Традиційна і знайома нам композиція, в основі якої Трійця (Бог-Отець, Бог-Син і Дух Святий) вирішена сміливо, в специфічному ключі. Триєдиність композиції можна сприймати і як Бог-Отець, Бог-Син і Україна, що втілена в образі української дівчини, яка оплакує Христа. Три постаті об'єднані білим кольором, багатим на відтінки. Сучасні мистецтвознавці вважали, що "Аз

[11]Історія українського мистецтва...– Т. 4.– Кн. 2.– С. 241; Наші дні.– Львів, 1944.– Ч. 3.– С. 10.

[12]Ярема Володимир. Дивний світ ікон...– С. 59-60; Голубець М. Модест Сосенко (1875-1920) // Громадська думка.– Львів, 1920.– Ч. 32; Його ж. Спадщина Модеста Сосенка // Українська думка.– Львів, 1920.– Ч. 13; Церква в Підберізцях к. Винник // Діло.– Львів, 1908.– С. 4, 281 (новини).

[13]Ярема В. Дивний світ ікон.– С. 59-60; Неділя.– Львів, 1933.– Ч. 9.– С. 7; Голубець М. Модест Сосенко (1875-1920) // Громадська думка.– Львів, 1920.– Ч. 131.

[14]Неділя.– Львів, 1933.– Ч. 9.– С. 7.

[15]Виставка церковна // Діло.– Львів, 1909.– № 156; Нога О. Український стиль в церковному мистецтві.

[16]Школа Олекси Новаківського // Жовтень.– Львів, 1965.– № 10.– С. 56, 57; Александренко И. Современное украинское искусство в Галиции // Искусство.– К., 1911.– № 10.– С. 404-407.

[17]Сенів І.В. Творчість Олени Львівни Кульчицької.– К., 1961; Крип'якевич І. Український дереворит і твори Олени Кульчицької // Шляхи.– Львів, 1916.– Річник – II-III (р. 1915-1916).– С. 419-422; Кульчицька О. Архітектура Західної України. Альбом ліногравюр, надрукованих з авторських дощок архітектором Л.Літошенком в кількості 12 прим.– Курськ, 1956; Вистава церковна.– Діло.– Львів, 1909.

о сих молю" сприймається як реквієм, не позбавлений в загальній тональності смутку акордів світла і надії[18].

Іншим галицьким художником, що став на шлях творення "українізованих" ікон і досягнув тут небувалих творчих здобутків і слави був Осип Курилас (1870–1951)[19].

В 1910 р. Осип Курилас намалював образ "Ісус Христос – небесний учитель", де спробував ввести "українізацію" в головний релігійний сюжет. Виражалось це у використанні українського орнаменту, що прикрашував одяг Христа. Безперечно, як і в Олени Кульчицької та інших художників новаторського табору манера митця була базована на формосхемах "модерну". У руках Христос тримав Біблію, де напис зроблено українською мовою: "Прийдіть благословенні Отці – наслідіть приготоване Вам. Царство від Сотворення світла"[20]. Спроби були високо оцінені митрополитом А.Шептицьким, і з його благословення фірми "Доставка" у Львові в 1910 р. образ був тиражований поліграфічним методом.

В 1910 р. видала фірма "Достава" дві українські ікони О.Куриласа Богородиці і Христа, що здобули собі широке визнання. Продавались вони по "склепах" як окремо, так і оправленими в сталевих рамах, декорованих гуцульською орнаментикою. Окрім того поширювала "Достава" свою продукцію за межі західноукраїнських земель.

В 1911 р. вироби майстрів "Достави" були виставлені на Міжнародній виставці в Одесі. Київська газета "Рада" помістила обширну оцінку експонатів, і особливу увагу звернула на ікони О.Куриласа, гуцульсько-стильові рами та церковні ризи. За участь у виставці "Достава" була удостоєна золотої медалі[21].

Епохальною для всього українського церковного мистецтва стала діяльність Михайла Бойчука та його художньої групи у Львові 1911-12-их рр., що підтримувалась Церковно-художньою комісією на чолі з митр. А.Шептицьким[22].

В 1911-12-их рр. митці розписали каплицю Дяківської бурси у Львові.

Група Бойчука взяла за основу живопису орнаментальні та фігуральні композиції "візантійсько-романського примітиву" (за висловом І.Свєнціцького). Виключення з образу пишної розповіді і спрощення фону, примітивізація в рисунку зображувального сюжету дала митцям широке поле для чисто малярського декоративного ефекту[23]. Для тієї каплиці був закуплений в Петрограді іконостас, виконаний старообрядцями. За престолом, у півокруглій ніші, була виконана Бойчуком ікона Тайної Вечері (нині зберігається в Національному Музеї). Розпис стін був поєднаний з зображенням святого пророка Іллі (в печері)[24] та Христом-Пантократором на склепінні.

Зараз важко встановити, яку саме роботу здійснювали М.Бойчук, М.Касперович, Є.Сагайдачний та інші в оформленні Дяківської бурси (розписи на сьогодні замальовані). Але участь Є.Сагайдачного безсумнівна, оскільки він перебував у Львові з кін. 1911 по 1912 рр., проживав по вул. Петра Скарги, 2 поряд з Бурсою. А в своїх кореспонденціях зі Львова закликав до участі в розписах і свого товариша Ле-Дантю[25],

[18]Корнутко-Гринів Оксана. Науковець музейний // Неділя.– Львів, 1997.– № 9 (157).– С. 4; Нога О. Український стиль в церковному мистецтві...– С. 110.

[19]Курилас О. Митці України. / Митці України: Енциклопедичний довідник.-К., 1992.– С. 345; Вюник А. Осип Петрович Курилас.– К., 1963; Нога О. Малярство українського авангарду.– Львів: Українські технології, 1999-2000.

[20]Неділя.– Львів, 1933.– Ч. 9.– С. 7; Голубець М. Сто літ галицького малярства.– НТШ.– Львів, 1926.

[21]Неділя.– Львів, 1928.– Ч. 1.– С. 19; Вісті з "Достави".– Львів, 1911.– С. 3-13; Рада.– К., 1911; Вистава... // Діло.– Львів, 1912.

[22]Михайло Бойчук про себе // Пам'ятки України.– К., 1988.– № 2.– С. 12, 14.

[23]Неділя.– Львів, 1933.– № 8.– С. 6; Ярема В. Дивний світ ікон...– С. 60.

[24]Зображення пророка було на стіні між вікнами, які виходять на вулицю; Ярема В. Дивний світ ікон.– Львів: Логос, 1994.– С. 60.

[25]Нога О. Євген Сагайдачний і мистецтво українського авангарду в Галичині на поч. XX ст. // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського.– Львів, ЛАМ, 1994.– С. 53-55; Поспелов Г. Бубновый валет.– Москва: Советский Художник, 1990.– С. 247, 248.

Михайло Бойчук. Тайна вечеря (ікона для молільні Дяківської Бурси, уфондованої митрополитом Андреєм Шептицьким). 1911-1912 рр.

Михайло Бойчук. Євген Сагайдачний? Пророк Ілля. (Ікона для молільні Дяківської Бурси). 1911-1912 рр.

що перебував у той час в С.-Петербурзі. Беручи до уваги стилістичну відмінність ікони пр. Іллі, в якій проглядаються риси кубізму, що не були властиві галицькому малярству в той час, можливо, саме ця праця вийшла з-під рук Є.Сагайдачного.

Михайло Бойчук та його група у Львові була не єдиною на теренах Галичини на поч. XX ст., що сповідувала неовізантійські пошуки на базі традиційної української спадщини[26].

Малярство церковне, базоване на таких же засадах, бачимо в стінописах та іконостасах цілого ряду інших церков у Галичині. У мистецькому відношенні це специфічне еклектичне поєднання прийомів візантійської культури, народної української орнаментики та композиційних форм модерну.

Знаємо, що в цьому ж напрямку працював Василь Коцкий, в спадщині якого розписи та ікони з 1910-12-их рр. в церквах с. Скоморохи, Угнів, Княже (біля Сокаля)[27] тощо.

Треба зазначити що не тільки Львів був осередком іконопису. Таким же було м. Сокаль (Львівська обл.), в якому проходила діяльність В.Коцкого та деяких інших художників іконописців. Що ж стосується власне іконописного художнього почерку Василя Коцкого, то він в 1910-20-их рр. працював в стилі "неовізантизму" та підтримував контакти з групою М.Бойчука[28], як в Україні так і за її межами (в Парижі, Російській імперії тощо).

Якщо творчий доробок та концепції М.Бойчука[29], В.Коцкого є знаною, то менш відомою є діяльність їхнього сподвижника А.Бушека[30], що малював ікони.

Діяльність львівських художників провокує розповсюдження нових художніх орієнтирів на міста і містечка всієї Галичини. В цьому контексті необхідно згадати цілу групу художників, які в тій чи іншій мірі були причетні до праці у релігійній сфері (Ю.Буцманюк, Г.Колцуняк, І.Косинін та багато інших).

До нової хвилі митців, що звернули свій погляд у пошуки українського стилю, треба згадати Ю.Буцманюка – митця вподобання якого були дуже широкі. Його стилістичні вияви йшли від академічних трактувань до авангардних пошуків як у станковому так і монументальному жанрах.

З цього виду мистецтва виділимо стінопис та вітражі Юліана Буцманюка в церкві села Конюхи (під Бережанами, 1909)[31].

Також він був знаний як автор церковних розписів та вітражів у різних греко-католицьких храмах і каплицях Галичини. Його найбільш знана праця мала місце в церкві оо. Василян у Жовкві (1911-1914)[32].

Відомим митцем у сфері релігійних сюжетів був Гнат Колцуняк[33], Іван Косинін тощо.

Також треба відзначити, що у 1900-20-их рр. широкого поширення набувають декоративно-прикладні речі: тарілки з розписами на церковні теми[34], кахлі, плакетки та багато інших речей.

[26]Виставка церковна // Діло.– Львів, 1909.– № 156; Wystawa kościelna // Katalog wystawy.– Lwów, 1900; Biriulow J. Secesia we Lwowie... Krupski i S-a.– S. 60-68; Wystawa... // Gazeta Lwowska.– Lwów, 1909; Wystawa... // Czasopismo Techniczne.– Lwów, 1910.

[27]Нога О. Український стиль в церковному мистецтві...– Львів, 1999.– С. 112.

[28]Діло.– Львів, 1910.– № 151, 152, 153; Нога О. Малярство українського авангарду...– С. 73.

[29]Baranowicz Z. Polska awangarda artystyczna, 1918-1939.– Warszawa, 1979...– S. 73.

[30]Ibidem.

[31]Biriulow J. Secesia we Lwowie...– S. 66-68 (фрагменти вітражних композицій збереглись до нашого часу); Нога О. Український стиль в церковному мистецтві...– С. 112.

[32]Ibidem.– S. 60; Нога О. Український стиль в церковному мистецтві...– С. 117.

[33]Колцуняк Гнат. Декоративне керамічне блюдо "Воскрес Христос, воскресне й Україна" (1913 р.), виготовлене ймовірно в Коломиї або Львові.

[34]Katalog wvstawy kościelnej.– Lwów, 1909.– S. 1-30; Шмагало Р. Сакральна функція в українській кераміці XIX - поч. XX ст. // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи.– Львів, Свічадо, 1994.– С. 77-82; Фірма К.Левицького. Тарілка "Хліб наш насущий, дай нам днесь" (поч. XX ст.); Тарілка з написом: "Св. Іоан хрестить Ісуса. Христа в ріці Іордан".– МЕХП.– Фонд народної кераміки.– ЕП 45471; Фабрика І.Левинського.

Статті

Артур ІЖЕВСЬКИЙ

ОБРАЗНА СТРУКТУРА У ГРАФІЦІ ПОЧ. 80-ИХ РР. XIX СТ.: САТИРА ЧАСОПИСУ "ЗЕРКАЛО"

Artur IZHEVSKY. On Imaginal Structure in Graphical Art of Early 1880s: Satyre of "Dzerkalo (Mirror)" Magazine.

Потреба нового успішного сатиричного видання виявилася актуальною для цілої плеяди творчих особистостей Галичини, пов'язаних з ідеєю українського національного відродження. Серед них чільне місце займав художник і письменник Корнило Устиянович.

Ідея назви нового часопису мала істотно відрізнятись від назви попередніх видань і суті їхньої ідеї сміху: старечого скептичного сміху львівського Страхопуда, його колеги краківського Djabela, дитячого наївного сміху львівських Хохлика, Шмігуса і Щутека. Тому назва нового часопису "Зеркало" мала стати символом "сміхового" відображення громадсько-політичного життя. В малюнку обкладинки К.Устиянович зобразив ряд персонажів. Центральне місце займає дзеркало, ззаду його підтримує жінка-ангел з терновим вінком у руці та з чорною вуаллю на обличчі, що, очевидно, символізує анонімність сатири (Рис. 1). На дзеркало вказує диявол-сатир, образ скептичного старечого сміху. Тлом композиції служить панорама Львова з величним собором св. Юра ліворуч; праворуч вдалині храми центральної частини міста. Така композиційна розв'язка мала надати титулу видання місцевих рис. У силуеті Львова К.Устиянович зобразив лише греко-католицькі храми, тим самим акцентуючи на українськості рідного міста.

З перших чисел новий журнал виявився надзвичайно популярним. Про це свідчить майстерний гумористичний начерк, на якому К.Устинович – редактор за столом, заваленим листами читачів[1]. Зображений у профіль, він намагався стримати вир листів розпростертими руками. Очевидно, це автопортрет художника, бо за характером ліній і штрихів малюнок близький до натрунного портрету В.Барвінського, підписаного К.Устияновичем. Коли йдеться про авторство графічних робіт у часописі "Зеркало" (1882-83), то підписаних робіт надзвичайно мало, серед них більшість належить К.Устияновичу (монограми і псевдо: К.У.Вичоса, W.T.)[2]. Для атрибуції творів видатного художника вартує посилатися не лише на автографи, художньо-стилістичні особливості робіт, але і звертати увагу на його тексти до малюнків, – саме в них є розгадка авторства.

Галерея образів постійних рубрик була зразком творчої художньої та інтелектуальної діяльності редактора. К.Устиянович знайшов неповторну манеру, в якій поєднував різні техніки рисунку (академічного рисунку, народного розпису, гравюри) для підкреслення образної характеристики того чи іншого героя. Це надавало більшої художньої виразності ілюстративній графіці всього видання. Графічні образи постійних рубрик можна поділити на темні, насичені, з глибокими тональними переходами, близькі до академічної манери, та світлі, виконані лаконічними лініями і штрихами, інколи витончено, як у японській гравюрі, інколи грубо і примітивно, наслідуючи народний лубок, дитяче малювання. Перші переважали у виданні, формували його обличчя і символізували традиційний галицький консерватизм, другі служили акцентом, виділяли осіб з неординарною поведінкою і характером.

До темних відноситься й автопортретний образ Устияновича – "Вычоса" (Рис. 2). Але на відміну від попереднього малюнку схожості з самим художником тут немає. Вичоса – образ узагальнений і позитивний. Щоб підкреслити його значущість, автор розміщує півфігуру Вичоси у центрі горизонтального формату малюнку. Це широко усміхнений чоловік з великими залисинами, з розкуйовдженим волоссям. Він щіткою має вичісувати всяку нечисть, одночасно заспокоюючи: "не бойся щітка не заръже". До нього часто за порадою зверталися люди, які потерпали від бюрократич-

[1] Редакціи "Зеркала" [К.Устиянович. Автошарж.] // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 1.– С. 3.

[2] Фіголь М. Політична сатира в українському мистецтві кінця XIX – поч. XX ст.– К.: Мистецтво, 1974.– 56 с.

Рис. 1. Устиянович К. Титульна ілюстрація часопису "Зеркало".– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 1.

Рис. 2. Устиянович К. Вычоса.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 1.– С. 4.

Рис. К.Устиянович. Автошарж – завалений листами шанувальників.– Ілюстрація до звернення до передплатників.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 1.– С. 3.

них та псевдодемократичних негараздів. Прикладом такого тексту, який розміщувався під незмінним портретом Вичоси в однойменній рубриці, є анекдот, де той питає: "– А кого ви добри люди, глядаете? – Виборці: Пропав нам без вести посол. И писалисьмо до него и пыталисьмо за ним та годъ допытатися. Вычоса: Вертай з Богом домов, добри люде! Якъ только прийдуть нови выбори, ваш посол самъ зголоситься до васъ"[3].

Техніка репродукування вищезгаданої ілюстрації нагадує торцевий дереворит. Про це свідчить характер штрихів з засколами-рівчаками, які йдуть в різних напрямках. Однак у наступних ілюстраціях постійних рубрик часто використовувалася літографія.

Образом людини-гіпохондрика, яка всього боїться, був герой однойменної рубрики Шкаралупникь. У карикатурі його зображено в яйці. Художник з допомогою ліній і сітки товстих штрихів виявив об'єм великого яйця, парості трави,

Рис. 3. Устиянович К. Шкаралупникь.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 1.– С. 5.

густі зморшки обличчя Шкаралупника (Рис. 3). Типовому представнику епохи позитивізму, йому завжди можна було знайти відповідник у мистец-

[3]Монограміст "W.T." Вычоса // Зеркало.–Львовъ, 1882.– № 1.– С. 2.

тві і літературі; наприклад, у А.Чехова є Людина у футлярі. Програма Шкаралупника виражалася монологом: "Сиди дома и не рыпайся. Моя Филюнця розумно каже: Маешъ жінку, діти –от і вся політика! З ляхами не зачіпайся, повісять і амінь тобі. Перед правительством корись. Карьєра головна річ"[4]. Навіть, щоб йти до церкви, Шкаралупник питається у своєї жінки Філюнці.

Особливості цього художнього образу в тому, що Устиянович чергував у репродукуванні два дещо подібних, але не однакових варіанти Шкаралупника. У першому переляканий чоловік висовує голову з-під розбитої шкарлупи верху яйця, у другому він ховає обличчя у тій же шкаралупі – на малюнку видно лише частину голови. При тому виявлялася певна залежність сприймання графічного образу від змінного текстового супроводу – якщо у тексті Шкаралупник проявляв міщанську цікавість – на малюнку створювалася ілюзія, що він висовує голову, якщо проявляв страх – виникала ілюзія, що ховає обличчя. Таке поєднання двох варіантів графічного образу Шкаралупника в оформленні чергових номерів журналу утворювало ритм, який яскраво проявлявся, коли читач збирав підшивку "Зеркала" за рік. Подібне було і з іншими образами.

Сатирою на псевдопатріотизм була ілюстрація К.Устияновича до постійної рубрики "Патріотник". Власне, у даному випадку зміни ритму відчувались і в тексті: для більшого ефекту вираження полоно- чи німецькофільства ім'я друкували латинкою –Patriotnyk, до того ж монологи героя часто друкувалися у віршованій формі[5]. Зображений на повний зріст, чоловік з шаблею за поясом гупав у барабан. На голові – шапка з хутровими полями, як у козацьких гетьманів. В пропорціях Патріотник є гладким, з короткими, широко розставленими ногами, великою головою, чорною бородою та насупленими бровами. Художник створив кумедне темне страховисько. Обличчя героя відзначалося портретною схожістю з самим автором і редактором часопису. Отже, це був своєрідний автошарж К.Устияновича. В комплексі з вербально-текстовою частиною Патріотник був надзвичайно глибокий образ, пов'язаний з висміюванням цілої групи галицького суспільства, яке займалося політичною демагогією. Обличчя Патріотника перекошене, рот відкритий, художник вдало передає момент, коли той починає ревіти.

Рис. 4. Устиянович К. Patriotnik.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 13.

У другому варіанті Патріотника зобразили із ще більшим ротом і величезними зубами. Порівнюючи з попереднім зображенням, тут передано ефект крику на всю горлянку (Рис. 4). Крім крику-демагогії він переймається плітками – на малюнку художник зображає його ще й з великими вухами.

Звичайно, окрім політичної риторики в ілюструванні постійних рубрик існувала й побутова канва. В ці рамки вписувалася особа Пафнутія Болячки в однойменній рубриці. На малюнку художник зобразив чоловіка у халаті, в інтер'єрі, де є великий добрий пес, клітка з папугою, гітара, яка висить на стіні (Рис. 5). Рисунок світлий лінійний, його характер наслідує японську гравюру.

Це старий холостяк, який хоче чи не хоче женитися, знайти відповідну наречену для нього проблема, тому в листі до редактора К.Устияно-

[4]Шкаралупникъ // Зеркало.–Львовъ, 1882.– № 1.– С. 5.

[5]Устиянович К. Patriotnik // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 13.– С. 2.

Рис. 5. Устиянович К. Пафнутій Болячка.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 2.– С. 20.

Рис. 6. Устиянович К. "До Господина Пафнутія Болячки від Пульхеріи "дай Боже Болячки".– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 2.

вича Болячка просить допомоги[6]. А до кого йому звертатися, як не до того, хто створив його? Звертання героїв постійних рубрик за порадою до головного редактора було чимось новим і стало можливим у зв'язку з сумісництвом Устияновича на посадах редактора, репортера-журналіста та художника-ілюстратора. Звідси й образ вдовиці Пульхерії у листах-монологах з постійної рубрики[7]. "До Господина Пафнутія Болячки", насичений проханнями до редактора засватати її для Болячки; вона просить Устияновича йти за дружбу. На малюнку – це розповніла, зі зморшками на обличчі пані в чепчику і складеними руками в чорних рукавичках (Рис. 6). Це вже абсолютно інший образ, ніж Кізя роботи В.Леопольського. Пульхерія не говорить французькою чи німецькою, зате їй вистачає самовпевненості, щоб завойовувати серце старого холостяка і замість свого прізвища підписуватися "дай Боже Болячка".

У Пафнутія Болячки з часом з'явилася ще одна, вже молода прихильниця. Вона виступала в тій же рубриці, що і стара Пульхерія. Щоб краще це виразити, художник зображав її у вигляді молодої гуски. В поясному шаржі-портреті Пульхерії переважають чорні (темні) тони, хоча на її устах крива усмішка. Рисунок молодої гуски, навпаки, світлий завдяки суто лінійному трактуванню. Мало того, щоб підкреслити простакуватість і наївність суперниці, Устиянович малює гуску грубими суцільними лініями, які нагадують дитяче рисування. Таким чином, автор протиставляє два графічних образи в межах однієї рубрики. Це підтверджують і текстові супроводи, у яких суперниці-жінки борються за серце Пафнутія Болячки, і одночасно ганять одна одну.

Такі образи типові у побутовому житті галицької провінції. І ще одна рубрика – "Сельськи политики" – яскраво це ілюструє. На малюнку заставки рубрики, два персонажі Войтович і Реєнтний сидять поруч за одним столом і розміщені в горизонтальному форматі (Рис. 7). Ліворуч – Реєнтний, зображений у профіль, нагадує напівмавпу з низьким лобом – це мирний лояльний громадянин. Йому щось гаряче розповідає повернутий в півоберта ліворуч Войтович. Зображений

[6]Устиянович К. Пафнутій Болячка // Зеркало.–Львовъ, 1882.– № 2.– С. 29.

[7]Устиянович К. До Господина Пафнутія Болячки // Зеркало.–Львовъ, 1882.– № 2.– С. 2.

в австрійській військовій формі, з вусами і тоненькою довгою цигаркою Войтович інколи потрапляв у різні авантюри. Тому у другому варіанті рубрики "Сельськи политики" його обличчя зображається з-за грат маленького віконця в'язниці. З розповідей бувалого солдата читач дізнавався, що австрійська влада відправляє його громити заколоти в Боснії, а Реєнтний перепитував, чи скоро будуть бити місцевих галицьких "ребілянтів" – бунтівних полонофілів[8]. За насиченістю графічне вирішення цієї ілюстрації полягає в перевазі темних тонів, тим більше, що зображені образи виражають консерватизм.

Рис. 7. Монограміст "W.T." (Устиянович К.?). Сельськи политики.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 2.

Досліджуючи графічну спадщину часопису "Зеркало", яку творив К.Устиянович, слід зауважити, що й інші герої постійних рубрик мали відповідні аналогії як у минулому, так і у майбутньому. Так, рубрика "Золотый хлопець" (1882 р.) відповідала образу Лева Кар'єровича (1880 р.) з часопису "Страхопуд". В чому ж феноменальність образу Золотого хлопця? Як і його попередник, це типовий галицький піжон, який з віком мав би перетворюватися у вищезгаданого старого холостяка Пафнутія Болячку. Золотий хлопець на малюнку – це молодий чоловік у модному костюмі в клітинку (Рис. 8). Рисунок лінійно-штриховий, причому переважають темні тони. Кучері, вуса, бакенбарди, окуляри, пихато задертий ніс, руки – одна з палицею, друга – зі знятим капелюхом, – все це надає образу псевдоінтелігентності. У віршованих текстах

Рис. 8. Б. а. (Устиянович К.?). Золотый хлопець.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 2.– С. 21.

Рис. 9. Монограміст "W.T." Швинделесъ Пархенблитъ.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 2.

[8]Монограміст "W.T." Мы // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 12.–С. 2.

герой заявляв: "В хлопоманію не бавлюсь, бо там дьогтьом чути"[9].

Жодний сатиричний журнал у Галичині не міг обійтися без висміювання окремих представників євреїв – лихварів і корчмарів. У "Зеркалі" це виражала рубрика "Швинделесъ Пархенблитъ". Її герой заявляв у тексті: "Вы кажете, що мы народ розпиваем. Хиба мы силуем кого? Не пій, то и не пропьешь! Не марнуй, то й будешь мати, а на жида не наръкай; бо мы лъпши од вас, бо мы народ избранный!"[10]. Швинделесъ Пархенблитъ в ілюстрації заставки рубрики являв гротесковий портрет (Рис. 9) – спадаючі з-під круглої шапочки пейси, витягнуте, праворуч подане крупним планом обличчя з довгим м'ясистим носом і бородою, яку той чухає рукою. Пронизливий погляд спрямований на глядача, темний силует постаті на світлому тлі примітивно намальованих лінією пляшок і келішків. Устияновичу вдалося створити надзвичайно складний колоритний образ, який вдало передавав засилля "швинделесів" у Галичині, які першими знали всі новини: "Що чувати? Нічого не чувати... Приїхав наш рабин зі Львова і скликав нас до божниці, було нас так багато, що не було як почухатись, и сказав рабин "Ша" и зробилося "Ша" и он кинувъ велике Chajrem на науку и просвиту, на читальні и законы проти пьянства и лихвы и на немецких жидов"[11].

З висміюванням пиятики й обжерливості був пов'язаний відомий сатиричний образ Микити Хруня з однойменної рубрики. Існували два графічних варіанти цього героя: у темних тонах і світлих. Перший варіант зображав похмуру істоту з кабанячим рилом. Одягнутий в теплий кожух, Микита Хрунь в одній руці під пахвою мав пляшку горілки, у другій тримав кружальце ковбаси. З-під довгого кожуха виглядали широко розставлені ратиці. Оксамитова поверхня тональної плями постаті героя досягалася з допомогою літографії. Це стосувалося і другого варіанту, який по загальному тону був значно світліший, а на фоні додавався світлого тону силует церкви і краєвиду (Рис. 10). Морда Хруня вимальовувалась легкими штрихами, підкреслювалась кумедна клаповухість. Вуха майже затуляли очі, з-за вуха виглядав папірець з написом "Виборця". А напис "Оковіта" на пляшці під пахвою нагадував про споювання виборців. Уподобляючись поету, Микита Хрунь говорив у своїй рубриці віршованою мовою: "Бувъ я у Львовъ та у Владики, А у Владики чотири лики: Одни панове, други попове, Трети й четверти Лазуитове"[12]. Таким чином, герої постійних рубрик знайомили читача з героями нових рубрик.

Рис. 10. Устиянович К. Микита Хрунь.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 3.

Власне, нова рубрика зображала представників ордену єзуїтів, які стали активізовуватися у суспільному житті Європи. Оригінально перефразувавши назву "Єзуїти-Лазуити", Устиянович розміщує у рубриці заставку із зображенням двох темних фігур єзуїтів на тлі пустельного краєвиду з шибеницею. Генерал, схрестивши руки, крокує вперед, його в чомусь переконує зігнутий Патер, обличчя обох героїв нагадують маски, як у карикатурах на єзуїтів роботи О.Дом'є. Очевидно, Устиянович був знайомий з сатирою відомого французького графіка. Єзуїтські Генерал і Патер ведуть діалог вишуканою віршованою мовою на

[9]Золотый хлопець // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 2.– С. 2.

[10]Монограміст "W.T." Швинделесъ Пархенблитъ // Зеркало.–Львовъ, 1882.– № 2.– С. 2.

[11]Там само.

[12]Устиянович К. Микита Хрунь // Зеркало.– Львовъ, 1882.–№ 3.– С. 2.

тему навернення місцевих українців до єзуїтського тлумачення християнської віри. "Патер: Я чув шо Русь нас не приймає И на обряд свій уповає. Генерал: Пусте Русь спить, Лях рад, а поп хиба нам в кутику залає, ба навіть сам митрополитъ одваги проти нас не має"[13].

Окрім чужих релігійних агітаторів активно виступали і свої місцеві. Зокрема, в постійній рубриці є Ксьондз Поржондкевичъ. В ілюстрації-заставці його обличчя подане крупним планом. Художник зобразив його в темній сутані (Рис. 11). Всім тілом повернувшись ліворуч, Поржондкевич скоса вглядується в глядача, схрестивши в покорі руки на грудях. Щоб підкреслити покірливість, художник нахиляє голову Ксьондза. Хитра усмішка на устах і виведена бородавка над губою, загальна темна тональність надають роботі незвичної комічної таємничості.

Рис. 11. Монограміст "W.T." Ксьондз Поржондкевичъ.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 8.

Ксьондз Поржондкевичъ в текстах під своїм портретом хвалився: "Ляхи мене знають і шанують, з панами їм, п'ю, в карти граю, на польованні буваю... То чому б не мав бути єпископом в Станіславові"[14]. Однак, як свідчать подальші його монологи в наступних числах часопису, Поржондкевичу так і не вдається вибитися в церковне начальство. Лизуновичъ – персонаж з чергової рубрики, основна його риса – підлабузництво, звідси – і художні прийоми у графічному відображенні цього образу дещо подібні до ілюстрації рубрики "Ксьондз Поржондкевичъ", а саме – у покірному схилянні фігур обох героїв. Однак Лизунович поданий у повний зріст з маленькими ніжками (Рис. 12.). Від нього ми дізнаємося, що його патрон "Ксьондз Поржондкевичъ згризся дуже, що не призначили" на високу посаду, – заболѣвъ и умеръ..."[15].

Рис. 12. Б. а. (Нагірний В.?) Лизуновичъ.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1883.– № 11.

Консерватизм вищезгаданих героїв губиться порівняно з монолітом образу "Мы" однойменної рубрики. Одна з творчих знахідок К.Устияновича, цей образ був зібранням всього затхлого і реакційного. Це виражалося в графічному відображенні, в якому переважали темні тони, а також у текстах-монологах, переданих в прозовій формі. Персонаж рубрики "Мы" декларує свої погляди:

[13]Монограміст "W.T." Лазуиты // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 10.– С. 2.

[14]Монограміст "W.T." Ксьондз Поржондкевичъ // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 8.– С. 2.

[15]Лизуновичъ // Зеркало.– Львовъ, 1883.– № 11.– С. 2.

“Чого вони мені докоряють за руску словесность и за часописи. Хиба их у мене нема. Ну правда “семейна библиотека” пишла на пляцки... Шевченко? Хлопський сын недоука...”, а щодо розвитку українських літератури і шкільництва “Мы” заявляє, що “Кто буде Русь заступати як нас не стане. Застановись пресо руська. Нам гроші на шо інше треба, а не на словесність. Вибори близько”[16].

Рис. 13. Монограміст “W.T.” Мы.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 10.

На заставці до рубрики “Мы” є постать гладкого чоловіка у кріслі (Рис. 13). Художник майстерно передав розкуйовджене волосся, задертий ніс, роздвоєне масивне підборіддя, бородавку на щоці. Гнітючий настрій персонажу підкреслюють скривлені губи. Вказівним пальцем правицею він пихато вказує на себе, а в тексті твердить: “Мы – єдино консервативный елемент в краю, ми церковь и сила... а глубокой политики не читаем”[17].

Образи персонажів постійних рубрик розглядалися редактором К.Устияновичем як комічно-негативні герої, бо висміювалися їхні морально-етичні вади. Натомість справжнім борцем за справедливість і чи не єдиним позитивним героєм (перший –Вичоса) був автор звернення до читачів “Дороги Краяне!”, який у малюнку-заставці являв зображення буська в кожусі. У цьому рисунку переважали світлі тони.

Композиційно більшу частину ілюстрації займала постать буська, який, стоячи на високій лапі, другою лапою, загорнутою в кожух, тримав перо (Рис. 14). На очах у нього –окуляри. Щоб ще більше підкреслити кумедність головного персонажу, дзьоб зображено пропорційно до тулуба

Рис. 14. Устиянович К. Дороги Краяне!– Ілюстрація та звернення до передплатників.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 22.

і лап надзвичайно великим, разом з обскубаним пером це і була основна зброя лелеки-сатирика. Художньо-естетична суть цього рисунку полягала у протиставлянні “доброго” буська-лелеки всілякій нечисті –шипучим зміям, гадам, перевернутим жабам, які зображалися дрібними і нікчемними у його ногах. Відповідно, це підтверджувалося у тексті-зверненні: “Вы чудуєтесь, побачивши буська ту в “Зеркалі”... я хотів було одлетіти у вирій, та на руськой земли так розплодилась вся-ка падаль и бридь, що вже зимою не дає людям спокою. Для того постановив при вас лишитися краяне”[18]. Далі бусько говорив, що “запримітив “Зеркало” як найпотребнішу часопись на Руси”, а тому забажав працювати при редакції. Редактор дав йому кожуха, бо холодно і надворі зима. Бу-

[16]Монограміст ”W.T.” Мы // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 12.–С. 2.

[17]Там само.

[18]Устиянович К. Дороги Краяне! // Зеркало.– Львовъ, 1882.–№ 22.– С. 8.

сько мусив відпрацювати за кожух, а тому просив читачів передплачувати сатиричний часопис на наступний рік. Таким чином, К.Устиянович признається в тексті від імені буська у своєму авторстві. Це вже був образ, здатний ефективно рекламувати видання.

Використання сатиричної графіки як елементу реклами на той час було справжньою новацією, а зображення тварини, одягнутої в людський одяг, яка до того ж у тексті промовляє людською мовою, надавало художньому світу сатири духу казковості.

Рис. 15. Устиянович К. Лазуиты.– Ілюстрація постійної рубрики.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 3.

Ілюстрації і тексти постійних рубрик займали більшу площу друкованих матеріалів у часописі "Зеркало" завдяки вдало продуманій концепції редактора і художника К.Устияновича. Крім того, важливою конструктивною особливістю у формуванні ілюстрованих образів сатиричного видання був порядок розташування постійних рубрик з портретами їхніх героїв. Позитивних героїв –Вичоси і буська в кожусі К.Устиянович розміщував окремо, переважно на перших і останніх сторінках. Портрети негативних комічних персонажів – Шкаралупника, Патріотника, Пафнутія Болячки, Войтовича і Реєнтного, Пульхерії, жінки-гуски, Золотого хлопця, Швинделеса Пархенблита, Микити Хруня, Лазуитів, Ксьондза Поржондкевича, Лизуновича, "Ми" розташовані були у верхніх частинах внутрішніх розворотів видання – окремо, а іноді разом (по 4) горизонтально на одній лінії (Рис. 15). І тоді вибудовувалась своєрідна галерея сатиричних портретів. Це, в свою чергу, створювало художній ритм в ілюструванні всього часопису і давало можливість цілісної подачі вербальної та графічної сатири.

Для підтримки основної лінії висміювання узагальнених персонажів, головний редактор часопису використовував так звані карикатури "на злобу дня", де критикувались дії політичних, громадських діячів, висміювались конкретні життєві ситуації. За художніми якостями такі ілюстрації у більшості були швидкими рисунковими начерками пером і тушшю. Проте автори (з різної художньої манери виконання зрозуміло, що, окрім головного ілюстратора К.Устияновича в ілюструванні брали участь й інші митці) часто створювали оригінальні композиції, насичені героями-сучасниками, історичними постатями минулого у комічній співдії з образами постійних рубрик.

В одному з таких малюнків Патріотник жалівся бабці-Австрії (вся в чорному), яка вдивлялася крізь пенсне на переслідувану ним Руслану-українку (на малюнку –це дівчина в українському народному одязі) (Рис. 16.). Причина ж у тому, що вона не хотіла за Патріотника виходити заміж[19]. У цьому малюнку виникала проблема

Рис. 16. Б. а. [Патріотник, дівчина Руслана (Україна) і пані Австрія.]–Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 3.

[19][Карикатура і текст-діалог між Патріотником, пані Австрією і дівчиною-Україною] // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 3.– С. 8.

певної дисгармонії між позитивним персонажем Україною (намальовано реалістично з передачею світлотіньової побудови і об’єму) і негативними героями (мальованими площинно Патріотника і чорного силуету Австрії).

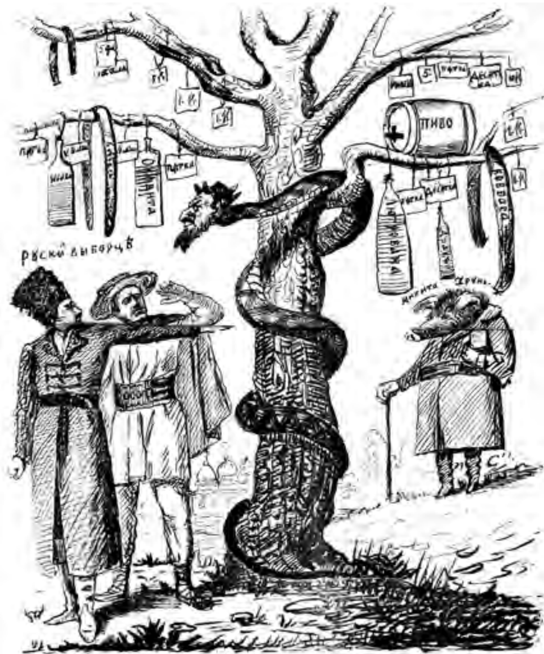


Рис. 17. Б. а. Не въ раю.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1883.– № 10.– С. 76 (8).

Прикладом швидких лаконічних начерків у сатиричній графіці була карикатура “Не въ раю”, виконана пером, пензлем і тушшю. В центрі зображено дерево, на голих гілках якого висять ковбаси, пляшки з оковитою та грошові купюри (Рис. 17). Навколо стовбура в’ється змій-спокусник. Його голова зображена у вигляді напівлюдської: єврейські пейси, шапочка, чортячі роги. Обличчя змія звернене ліворуч вниз, де йдуть геть два “руські виборці” – галицькі селяни у народному одязі. Один – у високій смушковій шапці символізує мешканця рівнини, другий у широкому поясі-чересі з капелюхом на голові – горянин. У тексті виборці заявляють Чортові: “Не будем ми з того дерева їсти, не хай їсть та удавиться Микита Хрунь”[20]. Цього героя одноименної рубрики зображено у правій частині композиції на другому плані. З горбочка Микита, опираючись на паличку, поволі підходить до дерева. На дальньому плані краєвид промальовано легким торканням пера тонкими лініями. Тут також помітне протиставляння добра і зла: ліворуч від дерева зображено все позитивне – руські виборці, церква вдалині, праворуч – негативний Хрунь.

Карикатури на сучасників у часописі “Зеркало” відзначалися доволі точними портретними характеристиками і фізіономічною схожістю. Зокрема, це виражалося у шаржах на митрополита Сембратовича, в текстах до них прізвища глави греко-католиків не було[21]. Проте табу на висміювання митрополита порушувалося тим, що читачі впізнавали його в ілюстраціях часопису.

Це є і у сцені, де галицького полонофіла К.Грохольського зображено у вигляді акробата “у цирку на дроті”[22]. Фігура героя разом з дротом, по якому він йде, займає лише верхню незначну частину композиції. Такий художній прийом дозволяє художнику тримати в напруженні глядача. Здається, К.Грохольський ось-ось впаде.

Рис. 18. Б. а. П.А.Куліш – крашанка Русинам и Полякам на Великдень, 1882.– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 7.– С. 8.

Прикладом сатиричних портретів конкретних сучасників є два шаржі на П.Куліша, у яких висміюється полонофільство та москвофільство його поглядів. На першому його зображено величезним (Рис. 18), що підкреслюється малими фігурами Русина і Поляка, сцена бійки яких зоб-

[20]Не въ раю // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 3.– С. 8.

[21]З подорожних записок Архієрея // Золота книга українського гумору.– Львів, 1931.

[22]Высока политика Станчика // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 20.– С. 8.

ражена вдалині. Куліш тримає над ними величезну крашанку, розмальовану під мапу Східної Європи з агресивними і зневажливими написами польською[23]. "Polska od morza do morza", поділену на "культуру" і "варварство". Останній напис охоплює більшу, східну частину –Україну. На іншому малюнку П.Куліш – комічно маленький стоїть між гротесково огрядними фігурами балерин – Польщі і Москви-Катерини[24]. У першому величезність фігури П.Куліша комізується зменшеними пропорціями рук і ніг, сутулістю героя. У другій карикатурі такі ж неправильні пропорції тіла існують при комічній мініатюрності фігури (Рис. 19). Отже, в комплексі обидві карикатури об'єднує, окрім спільної теми, ще й художній ритм і контрастність.

Рис. 19. Б. а. Бѣдолашний автор "Крашанки".– Літографія // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 8.– С. 8.

Подібні риси виражаються у сатиричних сценах, де латинський ксьондз лякає лялькою-єзуїтом Русь в королівській мантії і короні. Русь падає на сплячого галицького Лева. У продовженні Русь лякає католика і ляльку-єзуїта лялькою-євреєм[25]. Основна психологічна гра розгортається навколо (малих) ляльок-маріонеток, які представлені на таціях і являють собою суцільні силуетні плями. Решта ж (великих) персонажів виконана у тонально-штриховій манері. Пафосність їх жестів, моделювання складок одягу імітувала бароко.

Судові процеси теж приваблювали художників преси, фотографувати такі процеси не дозволялось – і це спонукало створювати художньо-документальні натурні малюнки. Для підсилення ефекту образам персонажів надавали іронії, а то і відверто шаржували. У часописі "Зеркало" цілий центральний розворот займає ілюстрація судового засідання у Львові 1882 р. в "справі москвофілів" І.Наумовича та В.Добрянського, яких за відсутністю доказів виправдали[26]. Художник для виразності сцени використав такий прийом: обвинувачених, оборонців, коментаторів-журналістів зобразив у профіль, натомість суддів, прокурорів, присяжних зобразив з обличчями, повернутими до глядача і обвинувачених, тобто переважно анфас чи у три чверті. Загалом малюнок насичений густим штрихуванням, яке передає всі нюанси світло-тіньової гри в залі суду, і створює гримаси на обличчях.

Сатира часопису "Зеркало" викликала неоднозначну реакцію. З редакцією Устияновича судилася держава, висловлювали свої заперечення представники духовенства. Тому закономірною була часткова зміна назви видання – до "Зеркала" додали слово "Нове". Це було не лише технічним моментом, який випливав з проблем юридично-політичного характеру, але і символізувало вимогу часу щодо зміни постулатів у мистецтві, пошуку нових форм художньої виразності. Зауважимо, слово "нове" є співзвучним у визначеннях сучасного, нового, молодого мистецтва, що відповідало сформуванню у 90-их рр. XIX ст. стилю сецесії. Тому К.Устиянович з "Новим Зеркалом" у 1883 р. ставав провісником модернізму, одночасно залишаючись в інтелектуально-естетичній площині позитивізму.

[23]П.А.Куліш – крашанка Русинам і Полякам на Великдень, 1882 // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 7.– С. 8.

[24]Бѣдолашний автор "Крашанки" // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 8.– С. 8.

[25]Russia rubra Leoni // Зеркало.– Львовъ, 1882.– № 8.– С. 8.

[26]Обжаловани о державну здраду передъ судомъ // Зеркало.–Львовъ, 1882.– № 13.– С. 4-5.

Статті

Ростислава ГРИМАЛЮК

ВІТРАЖІ ПЕТРА КАРПЛЮКА В КОНТЕКСТІ 101-ЛІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ "АТЕЛЬЄ ВІТРАЖІВ І МОЗАЇК СТАНІШІЧ І СИНИ" У СОМБОРІ

Rostyslava HRYMALYUK. Stained Glass by Petro Karplyuk in Contecst of 101 years of Work Activity "Stained Glass and Mosaic Studio Stanišić and Sons" in Sombor.

Виявляти імена українських майстрів, що працювали і творили у свій час на теренах Європи, й долучати їх до лона української культури стало вже справою звичною. Вкотре піддаєшся здивуванню, що цей перелік все ще не є остаточно вичерпаний, а творча діяльність окремих особистостей тісно вплетена в канву поступального розвитку відомих мистецьких ательє і фірм.

Наприкінці XIX – поч. XX ст. теоретики модерного стилю проголосили абсолютно нове сучасне естетичне кредо, яке в особливому зрізі розглядало міську архітектуру, передбачало розв'язання програми синтетичного оформлення інтер'єрів та екстер'єрів окремих будівель або й ансамблів цілих вулиць. Естетизм, прагнення естетизувати щоденне середовище людини, був однією з основних передумов нового стилю – сецесії. Естетизм створював умови для рівнозначності, рівноправності різних видів мистецької діяльності на шляху до втілення спільної мети. Прикладне мистецтво, ремісництво отримали можливість стати в один ряд зі станковими видами мистецької діяльності, монументальним мистецтвом та архітектурою.

Численні ремісничі ательє та майстерні, що виникали на поч. XX ст. і обслуговували побутово-ужиткову сферу життя міщан, найшвидше і найпростіше втілювали завдання естетизації середовища, які ставили перед собою художники, а перед художниками – теоретики, наповнюючи побут людей гарними предметами, єдиними за своїми стилевими параметрами, зручними для ока і вжитку. Це був результат ідеального розв'язання завдань, де переплелися користь і краса. Нерідко такі ательє, що розпочинали свою діяльність з виготовлення та продажі суто декоративно-ужиткових предметів, розширювали сфери зацікавлення і розгорталися до рівня, для прикладу, керамічних або вітражних фабрик.

Серед значної кількості вітражних ательє, фірм і бюро, які провадили свою активну діяльність у Європі на зламі XIX-XX ст., тобто в період особливого зацікавлення творами віражного мистецтва з огляду нових можливостей і прагнень естетизації міського життєвого середовища, особливої уваги заслуговують саме ті мистецькі осередки, котрі зберегли свою багатолітню традицію від кін. XIX ст. і продовжують інтенсивно працювати й у XXI[1]. І якщо для країн Центральної Європи функціонування численних вітражних фірм і стрімке поширення та популяризація віражної продукції були явищами звичними, а зважаючи на історичний та культурно-мистецький розвиток, і традиційними[2], то серед країн Балканського півострова, які належали до ареалу православ'я[3], оздоба віконних отворів кольоровими вітражними заскленнями використовувалася нечасто. Вітражі здебільшого ставали окрасою католицьких храмів, які залишилися на території балканських країн ще з часів панування Австро-Угорщини[4]. Хвиля від-

---

[1]"Tiroler Glasmalerei und Mosaik Anstalt" (Австрія), "Königlichen Hofglasmalerei F.X. Zettler und Mayersche Hofkunstanstalt" (Мюнхен), "Krakowski Zakład Witrażów S.G.Żeleński" (Польща) тощо.

[2]Декорування віконних отворів кольоровими заскленнями в будівлях та храмах у країнах Середнього Сходу та Середньої Азії сягає корінням X-XI ст. У Європі класичний вітраж стає найпоширенішою оздобою католицьких храмів вже у середньовіччі.

[3]"Цар сербів і греків" Стефан Душан (1308-1355), названий Сильним, що належав до славетної династії Неманичів, основоположником якої був Стефан Неманя, зумів об'єднати сербів та інші православні народи в спільну державу в єдиній православній вірі.

[4]Австро-Угорська імперія, очолювана династією Габс-

родження віражного мистецтва, яка прокотилася Європою в другій пол. XIX ст., досягла південнослов'янських земель на поч. XX ст. Кольорові скляні композиції, орнаментальні і фігуративні, ставали оздобою передовсім сакральних споруд, щоби згодом поширитися на вікна адміністративних та житлових будівель. Храми Хорватії і Сербії засвідчують активне використання вітражів для декорування вікон уже на поч. XX ст.[5]. Це стосується і православних храмів, зокрема у Белграді, Новому Саді, де вітраж стає елементом декору інтер'єра спочатку окремих церков, щоби в 30-их рр. XX ст. наповнити кольоровим сяйвом простір майже кожного православного і католицького храму, у значній мірі завдячуючи наполегливій праці ательє вітражів "Станішіч", завдяки якій інтер'єри набули і зберегли свою скляну оздобу у повній красі і до нинішнього часу.

На території Балкан ательє "Станішіч" було та залишається найбільшою і найвідомішою сербською фабрикою вітражів, яка забезпечувала вітражною продукцією балканські землі – Сербію, Чорногорію, Хорватію, Словенію, а на сучасному етапі також Угорщину, Румунію, Бразилію, Туреччину, Ірак, Сінгапур, Росію, Америку. Сакральну тематику творів попередніх років ательє успішно доповнило у теперішній час світськими темами та суто абстрактними візерунковими й асоціативними вітражними композиціями для житлових та громадських будівель[6].

Історія розвитку ательє "Станішіч" репрезентує збереження і примноження чудової родинної традиції, яка сягає своїм корінням часу відкриття склярської майстерні у місті Сомборі торговцем Міланом Станішічем у 1898 р., де пропонували різні вироби зі скла, кришталю, привезеного з Чехії та Німеччини, і порцеляни, а вже у 1908 р. Станішіч засновує мистецьке ательє з виготовлення вітражів під назвою "Ательє художнього засклення, живопису на склі та мозаїки"[7].

Ательє Станішіч і сини. На вході до ательє (другий справа) Петро Карплюк. 1930-ті рр.

У якості учителів власник запрошує майстрів з Чехії, Австрії, Німеччини, де вітражне мистецтво мало на той час уже значно глибші традиції. Праця досвідчених майстрів-вітражистів заклала потужну основу розвиткові фірми, ставши своєрідною школою для вдосконалення майстерності місцевих сербських вітражистів. Надбання європейського вітражу з його колористикою епохи середньовіччя та модерними пластично-стилізатор-

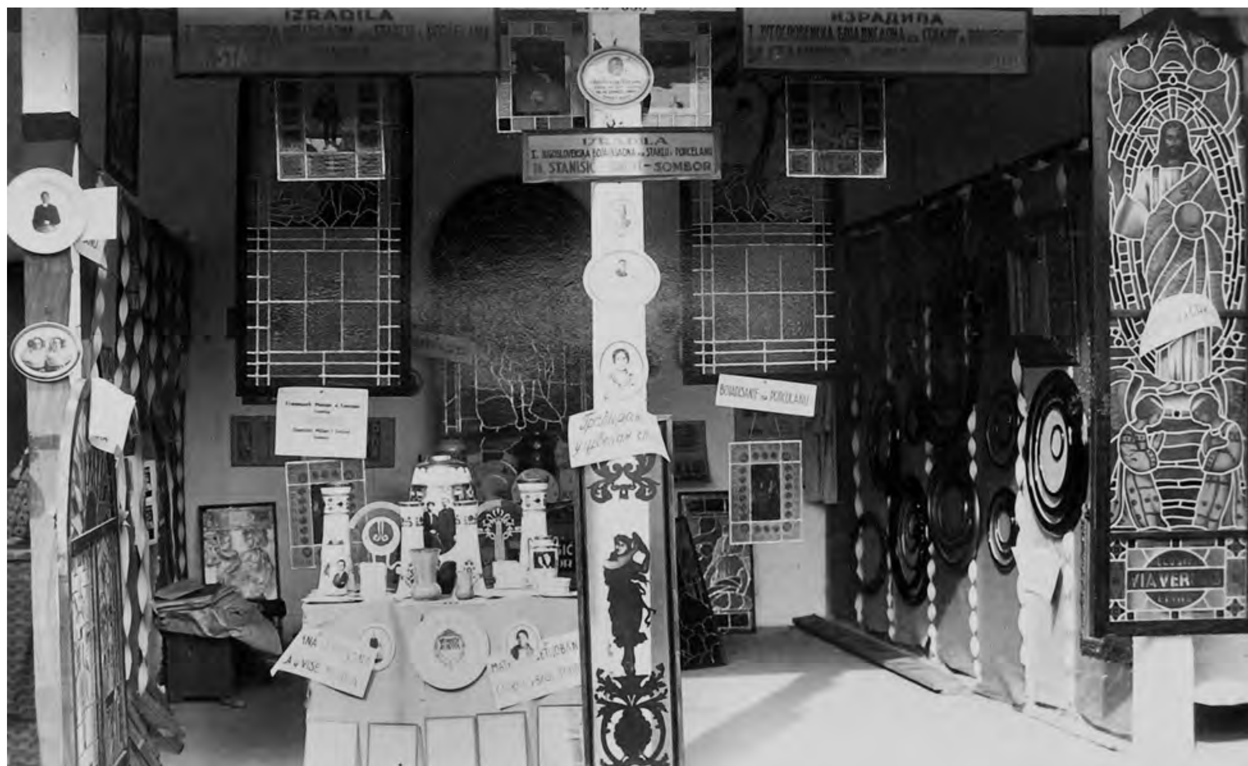
бургів проіснувала в Центральній Європі, як відомо, з 1867 до 1918. З кінцем Першої світової війни до Австро-Угорської імперії входили Чехія (Богемія), Моравія, Сілезія, Далмація, Істрія, Трієст, а також Галичина й Буковина, Угорщина (так звані землі корони Святого Стефана), крім угорських земель, включала також Словаччину, Банат та Воєводину, Хорватію і Словенію, Трансільванію, Закарпатську Україну.

[5]Станчић Донка. Витражи.– Нови Сад, 1997.– С. 11-12, 19-21.

[6]www.vitrauxart.net.

[7]Ivković Zlatica. Igra svetlosti i boje // New reviev.– № 7.– 2004.– S. 108-110.

Рекламний лист ательє Станішіч і сини. 1920-ті рр.



Продукція ательє Станішіч і сини. 1930-ті рр.

Мілан Станішіч зі синами та працівникми ательє. Вгорі третій зліва направо – Петро Карплюк. 1930-ті рр.

Ательє Станішіч і сини. 1930-ті рр.

ськими рішеннями “нового стилю” потужним струменем влилися у візантійську традицію сербського мистецтва, даючи поштовх до інтерпретацій, до оновлених формально-образних, художньо-композиційних вирішень.

На основі архівних матеріалів, що ревно зберігаються в ательє, вимальовується картина становлення і розквіту родинної справи, що передавалася з покоління в покоління, від діда до батька, від батька до сина, доки не настала черга четвертої генерації вітражистів у родині Станішічів. Під керівництвом засновника Мілана Станішіча ательє перебувало від 1908 до 1948 р., протягом яких до справи поступово долучилися два сини – Стеван (керував фірмою в 1920-62 рр.) та Славко (у фірмі з 1926 до 1950 р.).

Мілан Станішіч був знаним філантропом, успішним торговцем і промисловцем, який завдяки своїй працьовитості та розуму впродовж тридцяти років розвинув вітражну справу до рівня найбільшої фірми вітражів і мозаїки на балканських землях. На час заснування ательє припадає і початок членства М.Станішіча в найстарішій культурно-науковій установі Сербії – Матіца Сербська[8], в роботі якої брав активну участь. Окрім того Мілан вів благодійницьку діяльність, фінансово підтримуючи товариство “Сокіл” та Будинок Офіцерів. За свою працю він був відзначений орденом Св. Сави четвертого ступеня.

Вдалим поштовхом для поступального й успішного розвитку стало долучення до роботи фірми Стевана Станішіча, який по поверненні зі студій у Чехословаччині, Німеччині та Італії з бажанням і свіжими ідеями береться до справи. Молодий чоловік привозить з Європи живі враження від вируючих шукань європейського мистецтва, яке ще було наповнене примхливо-вигадливою лінією, приглушено-чарівливою колористикою Ар-Нуво та стилізаторсько-геометризованими формами Ар-Деко, в полоні яких перебували образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво, а також архітектура Європи. Проте, за винятком земель, що перебували під владою Австро-Угорщини, в архітектурі та монументально-декоративному мистецтві балканських міст поч. XX ст. впевнені позиції займала інша мистецька течія, яка мала місце і в Європі – неокласицизм та академізм[9], який на Балканах, зокрема в Сербії, затримався на триваліший час. Причини прихильності до академічних та класичних традицій мали історико-політичну та культурно-релігійну мотивацію. Активні впливи на мистецтво та архітектуру Сербії і Чорногорії поширювалися через Адріатику, як частину Середземного моря, з Греції та Італії[10] і міцно утримувалися тут і в XIX та XX ст.

У 30-их рр. XX ст. Стеван Станішіч їде до Румунії в місто Брашів, відоме своєю середньовічною архітектурою та розвинутою промисловістю, зокрема скляною індустрією, з метою поглиблення професійних знань, необхідних для охоплення всіх ділянок діяльності ательє, яке щораз більше розширювалося і напружено працювало над виконанням численних замовлень. На той момент ательє налічувало вже 55 працівників, які крім вітражів і мозаїки, виконували роботи з фотокераміки[11].

Культурно-мистецьке середовище Сомбора перших десятиліть XX ст. мало свою специфіку, особливості якої збереглися і до сьогоднішнього часу. Тут успішно співіснували і взаємозбагачувалися дві лінії розвитку монументального та монументально-декоративного мистецтва – національна, зі своїми глибоко вкоріненими традиціями, вподобаннями і художнім досвідом, та загальноєвропейська, зі широкою шкалою стилістичних експериментів часу і транснаціональних ідей, рів-

[8] Матіца Сербська, у перекладі “Королева бджіл”, заснована в 1826 р. в Будапешті, а до Нового Саду, де знаходиться і нині, переїхала в 1864 р. Видає журнал “Letopis Matice srpske”, один з найдавніших у світі, який став регулярно виходити з 1824 р. Відомо, що саме за сприяння Матіци Сербської побачила світ книжка М.Шашкевича “Русалка Дністровая”, яку не пропускала ні львівська, ні віденська цензура, а лише “свобідна Угорщина”.

[9] Кадијевић А. Естетика архитектуре академизма (XIX-XX в.).– Београд, 2005.– 488 с.

[10] Щодо сакрального мистецтва та архітектури Сербії слід також брати до уваги давні і глибокі впливи візантійського мистецтва, Візантійської імперії, яка свого часу розпадається на Грецьке, Болгарське, Сербське та інші царства.

[11] www.vitrauxart.net.

Святий апостол Андрей. Вітраж Соборної церкви Св. Архистратига Михаїла у Белграді. Петро Карплюк 1936 р.

но ж як і мирно співіснували дві релігії – римо-католицька та православна. Це виявилося вельми сприятливим для поступального і неперервного розвитку "Ательє вітражів і мозаїк Станішіч і сини", оскільки вітражі, які були традиційно популярним декором вікон католицьких храмів, поступово заполонили і церкви православні, звичайно, частково, завдяки тактовній пропозиції і наполегливості Станішіча, який був зацікавлений у запотребуванності і поширенні своєї продукції.

У числі п'яти десятків працівників, які працювали в "Ательє вітражів і мозаїк Станішіч і сини" в 30-их рр. XX ст. був і український майстер-вітражист Петро Карплюк. Вельми обмежені біографічні дані, які містяться в архівних документах Міської управи засвідчують, що П.Карплюк був сином Марії Калісніченко та Олександра Карплюка, емігрував до Сербії з Дніпропетровська[12]. Разом зі своєю дружиною Ганною мешкав у Сомборі на вул. Радішічева, 66[13].

Серед працівників ательє Петро Карплюк був цінованим і як майстер-вітражист і як художник по склу. Саме його руці належать проекти вітражів, що в 1932-38 рр. оздобили віконні отвори Соборної церкви Св. Архистратига Михаїла у Белграді, зведеної в 1837-40 рр. за проектами архітектора А.Ф.Кверфелда в стилі класицизму з елементами пізнього бароко. Дев'ять вітражних полотен разом із розписами стін та плафону, іконостасною різьбою та іконами творили винятково багатий ансамбль оздоби церкви[14]. На жаль оригінальні вітражі Соборної церкви були втрачені в часі Другої світової війни, тому проіснували не довго[15]. У фотоархівах "Ательє вітражів і мозаїк Станішіч і сини" збереглися зображення вітражів, виконаних П.Карплюком[16], що дає можливість прослідкувати художню манеру майстра-вітражиста і дати мистецьку оцінку цим творам.

Всі дев'ять вітражних полотен для Соборної церкви є однофігурними і мають подібну композиційну схему. В центрі кожного вітража – постать святого, замкнена в доволі масивне архітектонічне обрамлення, стриманий геометризований декор якого інспірує до тиснень на шкірі чи плоскорізьби у старослов'янському мистецтві, але підкреслено спрощений. На горизонтальну профільовану основу опираються профільовані бази бокових колон, стовбур яких декорований двома колами і завершений простою прямокутною капітеллю з гладким фризом. Півкругла арка з відповідним геометризованим декором завершує обрамлення фігури. Безсумнівно, що першовзірцем для подібної стилізаторської мови послужили вітражі знаменитої базиліки Св. Іштвана у Будапешті[17] – найкрупнішого католицького собору столиці Угорщини. Активні імпульси естетики угорського вітражного мистецтва, були особливо відчутними у межуючих землях, зокрема в Сербії і в закарпатській Україні.

Зовнішній край обрамлення декорований великим стилізованим листям аканту – основу підтримує геометризована класична мушля з симетричними завитками аканту по боках, до низу якої причеплений картуш з іменем святого і жертводавців, зовнішні боки кожної з колон теж оздоблені листком аканту, увінчує арку фіала з симетричними відгалуженнями завитків.

Кожна з фігур у межах обрамлення розташована на тлі певного краєвиду, який виступає розповідною канвою для персонажа святого. Для прик-

[12] Gradski ured u Somboru, smrtovnica Petra Karpljuka.

[13] Петро (Петар) працював у майстернях ательє в приміщенні на вул. Радішічева № 10, де виготовлялися вітражі, декорування порцеляни, фотокераміки, продавалися тарелі, вази, келихи, виготовлялися рамки для живописних творів, а також інші споріднені роботи по склі та порцеляні.

[14] Дубовий різьблений іконостас виконав скульптор Дмітріє Пертовіч, а ікони для іконостасу, хорів, тронів, престолу, а також розписи стін і склепіння виконав один з найвидатніших сербських живописців XIX ст. – Дмітріє Аврамовіч.

[15] Нинішні різнобарвні вітражі Соборної церкви у Белграді виконані не за картонами П.Карплюка тому не дають уяви ні про графічні чи композиційні, ні про колористичні якості вітражів, проектованих Карплюком.

[16] Св. апостол Андрей (DSCN2661); Св. Отац Нікола (DSCN2738); Св. Велікомученік Тріфун (DSCN2662); Св. архангел Михаіл (DSCN2665); Св. Георгі (DSCN2663); Св. Йован; Св. Сава (DSCN2639); Св. кнез Лазар; Св. Стеван Дечанскі краль Српскі.

[17] Собор Св. Іштвана будувався 54 роки і був освячений в 1905 р. У 1938 р. папа Пій XII присвоїв собору почесний статус малої базиліки.

Святий Миколай. Вітраж Соборної церкви Св. Архистратига Михаїла у Белграді. Петро Карплюк 1936 р.

ладу, Св. Андрій з Євангелієм у правій та хрестом у лівій руці зображений на тлі мальовничого пейзажу, який очевидно є пагорбами, де розкинеться своїми будівлями і християнськими храмами величний Київ; Св. Великомученик Трифун представлений на тлі сільського краєвиду, зораної землі, в оточенні трав, кущів і гусей, як покровитель виноградарів та сільських трударів; за плечима Св. Миколая, єпископа Мири та покровителя мореплавців, розкинулося море, яке омиває береги з будівлею храму. Композиція вітражів побудована на зіставленні контрастів – площинно вирішеного, стриманого у барвах обрамлення та пластичної фігури на тлі пейзажу, яка сприймається в такому обрамленні як мальовнича картина, вирішена в кращих традиціях європейського модерну. Цей контраст підсилює колористика, стримана на маргіналях і барвиста у центрі вітражного полотна.

Щодо іконографії персонажів, П.Карплюк взорується на ікони переважно XVI-XIX ст. Для прикладу, в постаті Св. Михаїла художник прагне поглибити зображення через реальний образ, синтезуючи водночас іконографічні прототипи від найдавнішого, де архангел представлений як грізний суддя з вагами в правиці та палаючим мечем у лівій руці (XII ст., композиції Страшного суду) до більш пізнього, де Михаїл виступає архистратигом Небесних Сил, зодягнений у військові обладунки (XVII-XVIII ст.). Образ Св. Миколая на вітражі інспірує до найпоширенішого зображення святого ще з часів України-Русі[18] та правління династії Неманичів. З-поміж існуючих іконографічних типів, художник обирає зображення святого у повен ріст з митрою на голові. В ареалі православного світу Св. Миколай постає у повному єпископському вбранні з належними атрибутами (євангеліє, патериця, митра, омофор). Цей іконографічний тип усталився в українському мистецтві ще в першій половині XVI ст.[19], як і в сербському, а в російському він отримав назву "Св. Миколай зимовий"[20]. Образ св. Миколая іконографічно сягає давніх зображень, проте наповнений життєвою переконливістю і реалістичним трактуванням зображення.

Слід окремо відмітити демократичний підхід у трактуванні персонажів святих П.Карплюком. Його образи органічніше злиті зі своїм часом, більш приземлені і соціально конкретніші. Лики, осяяні духовною близькістю, шляхетною стриманістю і людською гідністю, вражають глядача своєю реалістичністю.

Водночас різностилевість вирішення виразно модерних краєвидів тла і геометризованих обрамлень, декорованих акантом, вказує на присутність рис еклектизму в художній манері Петра Карплюка, на спроби компіляцій, можливо вимушених, з метою знайти компроміс між усталеними догмами місцевих традицій та новітніми віяннями модерного мистецтва.

Підтвердити чи заперечити це припущення могли б інші проекти вітражів, над якими працював П.Карплюк в ательє Станішіча, але, на жаль, архіви ательє містять лише записи про авторство начерків вітражних композицій для церкви Пресвятої Богородиці в Земуні (Сербія), виконаних художником у 1937 р.[21], для церкви Святого Богоявлення у Србобрані (1938 р.), церкви Святого великомученика Георгія у Старому Бечею. Петро Карплюк також виконував вітражі згідно картонів інших художників, наприклад для вікон церкви Святого Миколая у Земуні (художник Міленко Джуріч)[22], вітражі для вікон Святомиколаївської церкви у Новому Саді (художник Владімір

[18] Жишкович В. Святий Миколай Мирлікійський в українському іконописі XI-XV ст. // Українська культура: з нових досліджень.– Львів, 2007.– С. 540-554.

[19] Гелитович М. Святий Миколай з житієм.– Львів, 2008.– С. 44, 45.

[20] http://ru.wikipedia.org/wiki/Николай Чудотворець.

[21] Для церкви в Земуні Карплюк виконав ескізи до вітражів "Св. Петро і Павло", "Св. архангел Михаїл", "Св. євангеліст Лука", "Св. євангеліст Тома", "Різдво Христове", "Св. Стефан I", "Св. Стефан II".

[22] Недостача архівних чи мистецтвознавчих джерел про діяльність ательє та його працівників виповнюється спогадами родини Станішіч, згідно яких Петро Карплюк (або Петар Рус, як його називали у фірмі), мав неабиякий хист до малювання на склі та виконання вітражів на високому рівні. Він бездоганно оволодів особливостями класичного віражного зображення і тонкощами правил щодо свинцевих з'єднань та технічної конструкції вітража.

Святий великомученик Трифун. Вітраж Соборної церкви Св. Архистратига Михаїла у Белграді. Петро Карплюк 1936 р.

Курочкін)[23] чи вітражі великого православного храму у Сомборі – церкви Святого Джорджа. Вітражні вікна для малої православної церкви Святого Йована у Сомборі були виконані напарником Карплюка – Йоханом Граффом.

Після війни революційна влада відмінила діяльність приватних фірм, працівники ательє "Станішіч і сини" втратили роботу і сліди подальшого творчого життя Петра Карплюка губляться у вирі тривожного повоєнного життя. Проте збереглися відомості, що Карплюк жив у Сомборі до дев'яносто років і похований на Великому православному цвинтарі у 1982 р. У зв'язку з вельми обмеженою інформацією про постать Петра Карплюка, необхідно наголосити на незначних неточностях, які допущені Петром Васічом у книзі "Мистецька топографія Сомбора" (1984)[24], де прізвище майстра-вітражиста написано невірно – Карплуг замість правильно Карплюк, як і іншого німецького художника, який працював поряд з українцем – Йохан Грап замість правильно Йохан Графф[25]. До того ж автор пише, що у 1984 р. П.Карплюк живе у Сомборі, в той час як у 1982 р., згідно документів Великого православного цвинтаря, Карплюк уже похований.

Не менш важливими є спогади Мілана Станішіча II, які свідчать, що після війни, коли ательє на деякий час припинило свою діяльність і працівники втратили роботу, П.Карплюк, працюючи у ательє Станішіча, набуває досвіду та вправності у виконанні вітражів і відкриває у Сомборі власну невеличку майстерню з виготовлення вітражних засклень.

Усвідомлюючи необхідність пристосуватися до існуючих вимог життя, Стеван Станішіч разом зі знаним художником Васом Поморішчем, одним зі засновників Факультету прикладних мистецтв у белградському університеті, першими взялися за виконання вітражу в стилі соцреалізму. Для готелю "Метрополь" у Белграді два автори запроектували композицію "Югославська симфонія", площа якої становила 50 кв. м і персонажі якої були витримані згідно бажань "новоспеченої" влади. З бігом часу, як тільки ідеологічний тиск у державі ослабнув, Стеван Станішіч першим у Сомборі добивається дозволу відкрити приватне ательє, і його син Мілан II приступає до продовження родинної традиції.

Маючи намір відродити колишню славу ательє і закріпити переконливі позиції найкращої і найстарішої віражної фірми на Балканах, молодий Мілан Станішіч вирішує набратися досвіду і відвідує дві всесвітньо відомі і шановані фірми з глибокими вітражними традиціями – "Majer-Zettler" у Мюнхені та "Geyling" у Відні. По поверненні до Сомбора Мілан перебирає все керівництво справами ательє і з 1962 р. розгортає широку діяльність фірми у плані реставрації старих та виготовленні нових вітражних засклень.

Нині вражає неймовірний об'єм виготовленої віражної продукції – понад 20000 кв. м, з якого можна викласти шлях довжиною в 20 км, на якому Мілан II Станішіч протягом 44 років реставрував 52 храми – православні, католицькі та синагоги[26]. Діапазон стилів і технік, в яких працює ательє, не має обмежень, як і діапазон знань про культуру вітража – від неоренесансних фігуративних композицій і декорів до футуристичних та модерних зображень, від класичного збірного вікна до малих форм кабінетного вітража у техніці малювання на склі та сучасних скляних перегородок, світильників, просторових вітражних композицій.

"Я и данас имам неке пигменте из дединих залиха, још од пре рата. И њима се користим, нарочито у рестаурацији, и на исти начин како је то и он чинио. Без обзира на нове технологије, које не само познајем него и примењујем, ове ствари су још увек остале недостижне. То су та знања старих мајстора" (Мілан Станишич).

---

[23] Џепина Маријана. Сликарске школе у Новом Саду 1900-1944 // Сликарство у Војводини 1900-1944. Каталог Галерије савремене ликовне уметности.– Нови Сад.– Јун 1991.– С. 40-41; Станчић Донка. Витражи...– С. 22.

[24] Vasič Pavle. Umetnička topografija Sombora.– Novi Sad, 1984.– S. 230.

[25] Аналогічної помилки допускається і Донка Станчіч у своїй книзі "Вітражі" (Нови Сад, 1997. – С. 21).

[26] Mandić Zoran. 100 godina ateljea za vitraz "Stanišić" // Likovni Zivot.– Beograd, 1999.– Mart.– S. 80-82.

Статті

Олеся СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР

ЦЕРКВА УСПІННЯ БОГОРОДИЦІ В СМТ. СЛАВСЬКЕ СКОЛІВСЬКОГО Р-НУ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛ. ІСТОРІЯ ПОБУДОВИ ТА ОЗДОБЛЕННЯ

Olesya SEMCHYSHYN-HUSNER. The Temple of Our Lady's Dormition at Slavske Settlement, Skole Region, Lviv prov.: History of Construction And Decoration.

Церква Успіння Богородиці в Славському була мурована 1901 р., про що свідчить і дата над входом у храм, і запис у шематизмі Львівської єпархії[1].

Найстаріша в селі церква походила з XVII ст. і стояла вона на горі Голиця, де сьогодні є цвинтар. Згодом від поч. XVIII ст. зведено дерев'яну церкву в іншому місці, трохи нижче на пагорбі, оскільки цьому передувала подія, яка визначила місце водночас і теперішнього храму[2]. 1900 р. дерев'яну церкву розібрано і наступного року на її місці змуровано, завдяки старанням тодішнього пароха о. Євстахія Качмарського, нову "найкращу у Верховині церкву"[3].

Поч. XX ст. знаменний зрушеннями в галузі церковного будівництва. Проектуванням сакральних споруд в Галичині наприкінці XIX - поч. XX ст. займалося кілька серйозних професійних архітекторів, що до певної міри конкурували між собою щодо стилевості храмів: Сильвестр Гавришкевич, Василь Нагірний, Іван Левинський та його послідовники. Особливо шанованим як серед фахівців, так і серед замовників був В.Нагірний, якого заслужено вважають засновником новітньої галицької школи сакрального будівництва і найбільш плідним архітектором свого часу. Ним спроектовано і здебільшого реалізовано понад 200 церков по селах Галичини. В.Нагірний у своїх архітектурних пошуках творчо переосмислював традиції візантійської архітектури та сакрального будівництва Київської Русі[4]. Так званий "нагірнянський стиль"[5] настільки був вкорінений у свідомості галицької інтелігенції, що утримував свої позиції і на поч. XX ст., коли активнішими, більш прогресивними та з мистецького боку цікавішими стають архітектурні пошуки І.Левинського, О.Лушпинського й інших, що орієнтувалися на традиційну народну архітектуру у вирішенні храму.

Новим пошукам у сакральній архітектурі сприяло також пожвавлення художнього життя у Львові, консолідація творчих сил для боротьби за національну культуру – організація Товариства для розвою руської штуки (1898 р. з.)[6], Товарис-

[1]"Церква Успенія П.Д.М., мур. 1901, кан. віз. 1874 [...]. Парох: Євстахій Качмарський [...]" / Шематизм Сего клира греко-католицкои Ополичои Архіепархіи Львовскои на рок 1910.– С. 385.

[2]"Найстаріша церква з перед 300 літ стояла на горі званій "Голиця", де дотепер є цвинтар. Раз зірвав буревій з церкви хрест і заніс його там, де стоїть тепер церква, а парохіяни вважають, що це місце за Богом вибране на церкву" (о. Йосиф Леміщук, парох Славсько. Опис парохії Славсько. 15.IX.1935 р.– ЦДІА у Львові.– Ф. 408.– Оп. 1.– Спр. 73 (1935-1937).– А. 30-31).

[3]О. Йосиф Леміщук, парох Славсько. Опис парохії Славсько. 15.IX.1935 р. ЦДІА у Львові.– Ф. 408.– Оп. 1.– Спр. 73 (1935-1937).– А. 30-31.

[4]Нагірний Василь – український архітектор др. пол. XIX - поч. XX ст., освіту відбув у Швейцарії. В Галичину повернувся 1882 р. 1883 р. впродовж шести тижнів перебував у Києві, де вивчав на пам'ятках тамтешню архітектуру. ["*В листопаді 1883 р. поїхав я в Київ, куди манив мене східний стиль тамошніх церковних будівель і саме місто. [...] Оглянув усі церкви і Печорську Лавру з її підземеллями. Не буду тут описувати архітектури та внутрішнього украшення церков; скажу лиш коротко, що церковні будівлі і їх внутрішнє украшення роблять на західника враження, що він є вже в іншому світі і тільки мусить жалувати, що цей стиль так недбало трактують на заході в викладах з історії архітектури. В моїй практиці, як архітекта, бажав я бодай у дечому перенести цей стиль у Галичину, одначе матеріальні середники наших сільських громад на це не позваляли, бо тут завсіди йшло про те, щоб церковна будівля була обширна, але дешево коштувала*"] (В.Нагірний. З моїх споминів / Нагірні, Леви: Історія родини.– Львів.– 2000.– С. 82).

[5]"Нагірнянський стиль": термін, який у негативному значенні вживався більшістю тогочасних критиків мистецтва, серед яких М.Голубець. Ми використовуємо його як стиль архітектора, який поширився у Галичині у позитивному контексті.

[6]Товариство для розвою руської штуки було засноване у Львові за ініціативи та активної участі В.Нагірного, І.Труша, Ю.Панькевича та К.Устияновича. Організація, поміж іншим, займалась і внутрішнім оздобленням церков.

Церква Успіня Богородиці в с. Славсько. Фото 2006 р.

тва прихильників української літератури, науки і штуки (1904 р. з.). Врешті, як слушно зауважив О.Нога, було "кілька причин розквіту церковного будівництва в останні роки XIX ст.: мистецькі національні товариства, розквіт промисловості, яка могла виготовляти церковні речі, та суспільство, яке дійшло до розуміння ідеї служіння Богові через національний ритуал"[7]. Позитивні зрушення у церковному будівництві завдячують також інтронізації на митрополичий престол Андрея Шептицького, який робить поступові практичні кроки у напрямку підтримки національної церкви: організовує та впроваджує серйозну просвітницьку роботу серед священиків, оголошує конкурси на проекти церков та створює Архітектурно-церковну комісію, яка їх контролює і робить відбір пропозицій. Комісія у складі А.Шептицького, І.Левинського, С.Гавришкевича, П.Гарасимовича працювала впродовж 1905-1914 рр.[8].

На поч. XX ст. проекти В.Нагірного продовжували користуватись попитом серед замовників – українських церковних громад. Так, на 1902 р. такі періодичні видання, як "Діло", "Галичанинъ" нараховують вже сотню втілених проектів церков архітектора, серед яких 83 – муровані, а 17 – дерев'яних[9]. На початку століття В.Нагірний пропонує, окрім багатьох інших, цікаві щодо вирішення проекти церков, реалізовані в с. Тухля і с. Славське (Сколівський р-н Львівська обл.).

Всі відомі церкви В.Нагірного за планами та художнім вирішенням дослідники поділяють на кілька груп[10]. Церква в с. Славському відноситься до найбільш поширеної групи пам'яток – хрещата в плані з однією банею над середохрестям, поставленою на світловому барабані. Хоча таких церков досить багато, кожна з них має в плані чи декорі якусь відмінність. Це помітив вже Корнило Устиянович у своїй статті про архітектора у "Ділі"[11]. Будівля храму в Славському ніби повторює реалізований проект В.Нагірного ще 1898 р. в с. Дмитре (Пустомитівський р-н, Львівська обл.), де кути прямокутних рамен хреста фланковані вузькими високими пілястрами, увінчаними малими ліхтарями з маківками[12]. Проте церква в Славському має певні особливості: барабан виростає з октогонної основи, яка покладена безпосередньо на середньохрестя, форма вівтарної частини – прямокутна, помітні деякі нюанси в декоративному оздобленні екстер'єру. Можемо припустити, що саме церква в с. Дмитре заімпонувала Корнилові Устияновичу[13], українському художникові кін. XIX - поч. XX ст., сину довголітнього пароха церкви в Славському Миколи Устияновича (1841-1870), що могло вплинути й на вибір проекту нового храму. План церкви в Славському був поданий В.Нагірним ще 1900 р. на виставку Товариства для розвою руської штуки[14].

Наступною, а навіть паралельною до архітектури, у процесі націоналізації церкви постала проблема належного внутрішнього оздоблення тогочасних храмів: розписи, ікони, різьба, церковне начиння тощо. Зміни, які проводились в архітектурі, вимагали відповідних змін і в оформленні інтер'єру. Митрополит Андрей Шептицький дбав також і про мистецьке наповнення храмів, що тепер мало стати співзвучним із загальною національною стилістикою будівель, адже майже до поч. XX ст. в оформленні інтер'єрів храмів орієнтувались на західно-латинську традицію.

Початки таких, ще поміркованих змін щодо розписів та іконопису в церковних інтер'єрах припадають на останню чверть XIX ст. і пов'язані вони з іменами Ю.Панькевича, Т.Копистинського та К.Устияновича[15]. З новим

[7]Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини.– Львів, 1999.– С. 51.

[8]Нога О., Яців Р. Мистецькі Товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова (1860-1998). Матеріали до довідника.– Львів, 1998.– С. 38.

[9]Новыи церкви по планамъ г. Вас.Нагорного...// Галичанинъ.– 1901.– Ч. 173.– С. 2; Новыи церкви по планамъ г. Нагорного... // Галичанинъ.– 1901.– Ч. 197.– С. 3; Нови церкви за планами В.Нагірного... // Діло.– 1902.– № 66.– С. 3.

[10]Слободян В. Церкви львівського архітектора Василя Нагірного // Нагірні, Леви: історія родини.– Львів.– 2000.– С. 123.

[11]Устиянович К.Н. Церкви Нагірного // Діло.– 1902.– № 262.– С. 3.

[12]Там само.

[13]Устиянович К.Н. Церкви Нагірного // Діло.– 1902.– № 262.– С. 3.

[14]Каталог выставы Товариства для розвою русской штуки вь Львовь р. 1900. (пунктом 136 зазначено: В.Нагорный: 15 пляновь церквей вь Славску, вь Токахь, вь Угновь, вь Стрьлискахь новыхь, вь Ходовичахь, вь Суховуь и монастира оо.василыянь вь Перемышль).

[15]Зокрема К.Устиянович є автором розписів церкви Преображення Господнього в с. Сколе, збудованої за проектом

століттям приходить молодше покоління митців: М.Сосенко, Ю.Буцманюк, згодом – М.Осінчук, Д.Горняткевич. До праці над монументальними розписами та іконами до храмів Митрополит Андрей залучає провідних західноукраїнських митців, чиї пошуки орієнтувались на спадщину минулого, традиційного українського мистецтва та одягались у новочасну модерну форму. Врешті їхні досягнення ставали співзвучними із загальнонаціональними пошуками українського стилю, зокрема, церковного. Так за участі М.Сосенка було оздоблено розписами церкву Св. Михаїла в с. Підберізці біля Львова[16]. Щодо розписів, то у періодиці зазначали: “*П.Сосенкови належиться за се діло велике признанє, особливо що він перший наш галицький маляр котрий наважив ся з традиційною західно-латинською манерою зірвати, а взяв собі на взорець наше східне русько-візантийське малярство, яке в нас колись так славне було*”[17]. Як приклад, можемо навести також іконостас храму св. Онуфрія Василіанського монастиря у Львові, виконаний на поч. XX ст. М.Сосенком в традиціях західноукраїнського іконопису та різьби XVII ст.[18]. Можливо, за сприяння Митрополита М.Сосенко отримав замовлення і на виконання розписів та іконостасу для церкви Успіння Богородиці у Славському поблизу Сколе, ймовірно, що деяку безпосередню причетність до запрошення саме цього митця мав і тодішній парох о. Є.Качмарський[19]. Таким чином, реально почала діяти програма щодо стилевості українських храмів та їхнього устаткування на найвищому рівні[20].

М.Сосенко розпочав працю над оздобленням церкви в Славському 1909 р., ймовірно, в його помічниках був тодішній студент Краківської академії мистецтв Ю.Буцманюк[21]. “*Тепер М.Сосенко кінчить малювати церков у Славську. І справді, кому лежить на серці штука, повинен віджалувати труду аби оглянути се діло руського артиста, що зрозумів його житє-бутє, і що бачить красного в народі, старається в малярстві віддати*”, – писав у 1909 р. парох церкви Є.Качмарський[22]. Згадує працю художника в Славському і перший директор Національного музею у Львові І.Свєнціцький: “*Найлегше працював* [М.Сосенко. – О.С.-Г.] *над іконостасом Василіянської церкви* [у Львові. – О.С.-Г.] *та в Славську. В обох разах він виявив стільки ніжного такту мистецького в доконечних – в наших умовинах життєвих – компромісах митця з буденщиною, та великої умієнтности своєї, що годі не сказати про них декілька слів. [...]*

Славсько, одна з найкращих осель бойківських Карпат, колиска творчості і діяльності Устіяновичів – батька й сина, стало ще багатшим після Сосенка. Усе багатство свого творчого духа, усю умієнтність рисівника-орнаментатора, декоратора і кольориста вложив він в сю церкву. До виконання сего мистецького завдання він був вже вповні приготований, бо до попереднього мистецького вишколення, досвіду і знання він долучив глибоке прочуття старинного орнаменту рукописів і стародруків XV-XVI ст. львівських музеїв – Ставропігійського і Національного у зв’язку з орнаментом византійсько-староруським Ки-

В.Нагірного 1892 р. будівничим Каменобродським. (Див.: Коротка літопись парохії Сколе.– 1.X.1935 р.– Ф. 408.– Оп. 1.– Спр. 73.– А. 27-28; Рік будівництва церкви 1883 / Шематизм Сего клира греко-католицкои Ополичои Архіепархіи Львовскои на рок 1910.– С. 342).

[16]Волошин Л. Перлина церковного розпису: поліхромія Модеста Сосенка у храмі Св. Михаїла в селі Підберізці під Львовом // Образотворче мистецтво.– 2001.– Ч. 2

[17]Новинки // Діло.– 1908.– Ч. 281.– С. 3.

[18]Скоп Л. У пошуках національного стилю // Галицька Брама.– 1999.– № 1-2.– С. 25; Див. також статті у цьому збірнику “Драганівські читання”, присвяченого монастирю Святого Онуфрія у Львові.– Львів.– 2007.

[19]Є.Качмарський був парохом церкви Успіння Богородиці від 1897 до 1932 р. Листи Є.Качмарського до А.Шептицького є свідченням тісних стосунків пароха та парафіян церкви у Славсько із Митрополитом. (Див.: ЦДІА у Львові.– Ф. 358.– Оп. 2.– Од. зб. 361.– А. 12-13). Поза тим, розписану 1908 р. церкву у Підберізцях їздили оглядати того ж року І.Свєнціцький та А.Шептицький, і як писала преса, вони як знавці українського малярства наголошували, що ці розписи повинні “*заохотити і другі громади до малювання церков в русько-візантийськім стилю замість в чужім латинськім*”, що могло також мати вплив на запрошення М.Сосенка до Славського. (Див.: Новинки // Діло.– 1908.– Ч. 281.– С. 3).

[20]Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини.– Львів, 1999.– С. 80.

[21]В одному з своїх листів до митрополита Андрея Шептицького Ю.Буцманюк писав, що орієнтовно 1908 р. він познайомився з М.Сосенком, який випозичив йому гроші, які він мав відробити при допомозі в розписах церкви в Славському. В тексті згадується також і тодішній парох Є.Качмарський. ЦДІА у Львові.– Ф. 358.– Оп. 2.– Од. зб. 111.– А. 115

[22]Качмарський Є. В справі церковного малярства // Невизначена газета.– Рк НМЛ 3285.– Од. зб. 50.– А. 1.

Інтер'єр храму до виконання стінопису. Світлина 1900-их років.

Сучасний інтер'єр храму. Іконостас. Фото 2006 р.

їва, та старинним людовим. Додати до сего особливше захоплення красою рідного краєвиду, осяяного ясним теплим сонцем – а перед нами стане Сосенко, співець краси у лініях і переливах красок веселки. Мало того, Сосенко забажав знайти зв'язок між малюнками і обрядом, який у давньому так сильно ціхував наші церкви. Для сего він основно знайомився з археологією нашого церковного малярства і обряду, тому й дав не шабльонові рисунки пізнього бароко, або сучасного реалізму, що глядає за якимись особлившими ефектами, осягненими давніми монументальними творцями-велитами мистецтва, тільки особливші своєю шляхотною простотою рисунку орнаменту та ріжного кольориту твори. Стінопись церкви у Славсько є кращим висловом засобу мистця стати виразником невмирущого творчого духа за поміччю нечисельних матеріальних середників"[23].

Церква щасливо пережила лихоліття Першої світової війни[24], про неї згадував відомий польський краєзнавець Мечислав Орловіч описуючи свою подорож Скільщиною: "*Головна особливість с. Славсько – його мурована церква [...]. Є це одна з небогатьох в повіті мурованих церков, очевидно в візантійському стилю з копулою – але не в доволі банальній архітектурі лежить її значіннє, але у фресках, що покривають копулу і внутрішні стіни. Малював їх передількома літами український маляр Сосенко [...]. Напевне ні одна сільська церква не може під оглядом фресків міряти ся з церквою в Славську – її мальовила могли би бути окрасою не одної церкви чи костела у великому місті. Доволі гарним є також новий різьблений іконостас, що вийшов з робітні Совінського в Дрогобичі. Ікони того ж іконостасу, теж кисти Сосенка. Церковна скарбниця має також кілька старих книг, між иньшими євангеліє Могили 1632 р.*"[25]. Інформацію щодо наповнення інтер'єру храму подану дослідником можна доповнити штрихом, який свідчить про контакт К.Устияновича з колишньою парохією його батька на поч. ХХ ст. Зокрема із спогадів Т.Реваковича довідуємось про те, що художник намалював образи для нової церкви, проте вони там так і не були поміщені і їх забрав о. Др. Осип Боцян, ректор духовної семінарії у Львові[26].

Сьогодні храм Успіння Богородиці є однією з нечисельних пам'яток Галичини, де комплексно проявились архітектурно-оздоблювальні тенденції галицької школи церковного будівництва поч. ХХ ст. На жаль, внутрішня декорація церкви серйозно постраждала. 1944 р., внаслідок бомбардування Славського радянськими військами, зокрема, було серйозно пошкоджено купол. Як переповідає теперішній парох о. Андрій, надбанний хрест при тому встояв[27]. Після війни храм кілька років так і стояв пошкодженим. Дощ, сніг, вітер негативно вплинули на стан збереження стінопису та іконостасу. Щойно після ремонту купола і перекриття, актуальною стала необхідність їх нагального поновлення. Так було втрачено автентичні розписи та ікони в іконостасі[28].

Проте позитивним залишається той факт, що збереглись світлини, які дозволяють науковцям відтворити первісний вигляд інтер'єру споруди і проаналізувати його в руслі стилістичних пошуків монументального та станкового сакрального мис-

[23]Свєнціцький І. Памяти Модеста Сосенка // Нова Рада.– № 31 (107).– 1920.– 11 лютого.– С. 2-3.

[24]На Скільщині за перші роки війни було втрачено кілька дерев'яних церков: в с. Жупаню, в с. Козьовій, в с. Климець, пошкоджено кулями храм у с. Тарнавці. Див.: ж-л "Світ" за 1917 р.

[25]Orłowicz M. Wrażenia ze Skolskiego // Kurjer Lwowski.– № 150.– 1917.– S. 3-4.

[26]Ревакович Т. Спогади про К.Устияновича // Світ.– 1917.– № 6.– С. 90. Наводимо слова Т.Реваковича про образи для нової церкви, виконані К.Устияновичем тільки як факт, оскільки ніяких конкретних даних щодо цих творів на сьогодні ми не знайшли.

[27]Розмова автора з парохом церкви у Славському о. Андрієм.– Червень 2007 р.

[28]Ремонт храму парафіяни провели власноруч, оскільки за радянської влади церква не вважалась об'єктом для якого потрібно було виділяти кошти, як і взагалі відкидалась потреба функціонування церкви як такої. У архівній документації зафіксовано факт серйозного руйнування селища у воєнні роки і потребу відбудови ряду об'єктів: "*Виконком Обл. Ради депутатів трудящих відмічає, що внаслідок воєнних дій та тимчасової окупації райцентри Стрілки і Славськ підверглись майже повному зруйнуванню, внаслідок чого в райцентрах відсутній комунально-житловий фонд. Культурно-освітні установи знаходяться у непристосованих приміщеннях і не відповідають необхідним умовам або зовсім відсутні*" та серед затверджених робіт на 1948 р. не знаходимо навіть згадки про храм. Див.: Протоколи засідань виконавчого комітету Дрогобицької Обласної Ради депутатів трудящих та затвердження рішень. Рішення № 282 про відбудову райцентрів Стрілки та Славсько.– ДАЛО.– Ф. Р-2022.– Оп. 1.– Спр. 1959.– А. 64-65.

Сучасний розпис купола. Фото 2006 р.

Фрагмент сучасного розпису купола храму. Фото 2006 р.

тецтва поч. XX ст. На світлинах з фототеки Національного музею у Львові зафіксовано період, коли велись внутрішні оздоблювальні роботи в храмі, інші фотовідбитки зроблені після завершення розписів і фіксують їх автентичний вигляд. Згідно цих фотоматеріалів можемо стверджувати, що у сучасному записі (реставраційні аматорські роботи 1960-70-их рр.), в основному збережено авторську композиційну систему зображень. Повністю перемальовано лише купольну частину храму. Щодо ікон у іконостасі, то також помітне намагання повторити у записі авторський варіант зображення, з деякими відмінами. Різьблене оздоблення іконостаса втратило свій первісний вигляд через покриття олійною фарбою, що глибоко проникла у дубову деревину.

М.Сосенко до 1909 р. мав вже певний досвід робіт такого типу. Першою самостійною працею живописця стало оздоблення Святилища дерев’яної церкви Св. Іллі в с. Яблуниця поблизу Ворохти (1901 р.)[29]. Згодом він розписує дерев’яний храм Св. Параскеви в с. Пужники неподалік Товмача (1906-1907 рр.), муровану церкву Св. Михаїла в с. Підберізці біля Львова (1907-1910 рр.), триверху дерев’яну церкву Св. Михаїла в м. Печеніжин неподалік Косова (1908 р.). Авторська поліхромія збереглась лише у Підберізцях, розписи у Печеніжині – втрачені, як і повністю храми в Яблуниці та Пужниках. Без сумніву, митець удосконалювався, крім того, архітектура будівлі диктувала відповідні корективи у композиції орнаментальних вставок та фігуративних зображень. Дерев’яні храми мали свої особливості, дещо іншого підходу вимагала мурована церква. Як творча натура, М.Сосенко перебував у постійному пошуку, вивчав давнє українське мистецтво, візантійський іконопис, орнаментику рукописів та стародруків (що відзначав й І.Свєнціцький), свої знання використовував у розписах та іконах. Постійно контактуючи з пам’ятками, як працівник Національного музею, М.Сосенко знав матеріал не поверхово. Він захоплено відгукувався щодо нових надходжень ікон чи оздоблених мініатюрами рукописів і відразу переносив враження у площину власної творчості. Особливо цікавив його колорит пам’яток[30].

Аналізуючи архівний матеріал та сучасні перемалювання, відстежуємо деяку спільність композиційних прийомів М.Сосенка із розписами давньоруських храмів XI-XII ст., що зрештою відповідало і художньому та конструктивному задуму церкви В.Нагірного. Насамперед, це стосується ієрархії зображень: у найвищій точці храму – куполі – зображення Пантократора в оточенні чотирьох ангельських створінь, нижче – ангели, на парусах – Євангелисти. Подібно ж і активне використання орнаментів – і як розмежування окремих регістрів, і як посилення значення фігуративних зображень знаками. Площини арок, стіни храму наповнені плетінчастими орнаментами, що нагадують мініатюри давніх рукописів та стародруків. Особливо цінним є збережений на світлинах розпис купольної частини церкви, де змістовим і композиційним центром є поясний образ Вседержителя у Славі. Лик Христа – виразний, професійно модельований, права рука складена у благословляючому жесті, ліва – притримує закрите Євангеліє. Зображення закомпоноване у коло, заповнене спіральним орнаментом, що створює ілюзію глибини. Ідентичний прийом зустрічаємо серед графічних проектів розписів М.Сосенка у фонді графіки НМЛ[31]. Від кола відходять чотири орнаментовані плетінчастим орнаментом промені, які водночас сприймаються як рамена хреста. Вони підтримують центральну частину зображення у куполі та поєднують з нижчою смугою розпису храму – вікнами та площинами між ними. Дещо

[29] Розписи презбітерію у дерев’яній церкві в Яблуниці художник виконував з великою відповідальністю. У листі до Митрополита він пише: “*В горах в Яблониці украшавем презвітерку, котору малювавем аж до від’їзду до Монахіюм. Перша то моя робота того рода, тож троха трудностей технічних мавем, Але то все поборовем і можу сказати що почасти удалися тая декорация і внутренно сам есьм задоволений зі своєї праці. – Немного там заробивем, бо зле обчислився з видатками, однак внутренне задоволення покриває мій труд. – Старавем ся все малювати кольористично як також в византійскім стилю. – Много скориставем малюючи перед роком у Пана Макаревича як також туть в Монахіюм студіювавем троха в бібліотеках академії. В тім році посвячу більше часу на студіювання того стилю*”. Лист М.Сосенка до Андрея Шептицького з Мюнхена. 1/11 1901 р. ЦДІА у Львові.– Ф. 358.– Оп. 2.– Спр. 259.– А. 13.

[30] Див.: Лист І.Свєнціцького до митрополита Андрея Шептицького від 22/11, 1908 р. ЦДІА у Львові.– Ф. 358.– Оп. 2.– Од. зб. 250/1.– А. 33.

[31] Ескіз до стінного розпису храму [*Волоської церкви. – О.С.-Г.*].– Полотно, гуаш, бронзова фарба.– НМЛ. Гн-1886.

М.Сосенко. Розпис купола храму. Світлина поч. XX ст.

М.Сосенко. Іконостас та розпис центральної частини храму Успіня Богородиці в с. Славсько.

облегшено, проте не менш виразно заповнює художник простір купола між променями та у простінку між вікнами – зобразивши херувимів. У барабані – один за одним, розвернені вліво цілофігурні постаті ангелів. Під ними орнаментальна смуга, що складається із кіл, поєднаних у безкінечник у які вписані хрести[32]. Як видно із старих світлин, зображення на парусах Євангелістів з двома ангелами, що сурмлять, – було виразним і глибоко продуманим. Помітне характерне для М.Сосенка поєднання промодельованих реалістичних ликів з площинно-декоративним трактуванням одягів, німбів, крил ангелів. М.Орловіч згадував – "...*в пендантивах повні сили і виразу голови чотирьох Євангелістів, з яких знаменитою є голова Св. Івана...*"[33].

Як художник-модерніст М.Сосенко майстерно оперував орнаментальними мотивами, вдало, з тонким смаком і відчуттям організовував як більші, так зовсім невеликі площини храму, при тому робив це у відповідності до символічного значення розписів у культовій споруді. Колорит розписів ми, на жаль, у даному випадку, не можемо аналізувати, вочевидь він був іншим, ніж у теперішній поліхромії. Сильне враження справляють фрагменти авторських розписів навіть у побляклих чорно-білих світлинах. Хоча вартує наголосити на особливості монументального живопису М.Сосенка: у збережених на сьогодні храмах, де вціліли авторські розписи (Підберізці, Поляни), а також у ескізах до розписів з фонду графіки Національного музею у Львові митець презентується як вишуканий колорист, який оперує складними колористичними сполученнями. "*Для мистця Сосенка було найкращим завданням гармонійна гра переходу кольорів один в другого ніжними тонами...*"[34]. Характерною для митця справді є розтяжка кольорового спектру від холодних синіх через зеленкаві та ніжно жовті до гарячих червоних у орнаментах, або перламутровий ніжний колорит у фігуративних зображеннях, здебільшого з відчуттям вплетених в складні орнаментальні композиції. Таке багатство мотивів – стилізованих рослинних, плетінчатих у поєднанні з насиченим колоритом – втримати у цілості в інтер'єрі храму досить складно і досягти гармонії у вирішенні такого складного завдання міг тільки Майстер, яким і був Модест Сосенко.

Знову ж, звертаючись до єдиного візуального джерела, якими є архівні світлини, можемо припустити, що ікони до вівтарної перегородки у Славському М.Сосенко виконував впродовж кількох років. Як помітно з світлин, на час праці над поліхромією іконостас вже був майже заповнений іконами. Принаймні помітно, що було виконано празничний, апостольний (без центральної ікони) та пророчий ряди. Повністю завершена робота була значно пізніше, орієнтовно 1911 р., про що свідчить рахунок на підготовчі матеріали до ікон, виставлений М.Сосенкові різьбярем Дмитром Стащишином[35]. Нечітке зображення на старих світлинах утруднює більш конкретну характеристику іконопису М.Сосенка. Проте можна стверджувати, – під час перемалювання авторська композиція празничного ряду не була збережена.

Не зважаючи на невідворотні втрати в інтер'єрі, проте опираючись на матеріал, який формує наше уявлення про первісний його вигляд, враховуючи захопливі відгуки знавців мистецтва поч. XX ст. та віддаючи шану таланту його творців, можемо ствердити – храм Успіння Богородиці в Славському залишається свідченням високої культури сакрального мистецтва поч. XX ст., патронованої Митрополитом Андреєм Шептицьким і втіленням найвдаліших творчих пошуків тогочасних провідних митців – архітектора Василя Нагірного та художника Модеста Сосенка.

---

[32]Подібний орнаментальний мотив зустрічається у розписах вівтарної частини дерев'яної церкви Зіслання Святого Духа у с. Полове, Радехівського р-ну Львівської обл., виконані 1912 р. І хоча авторство М.Сосенка тут залишається відкритим і потребує ще подальшого дослідження, проте поліхромію міг виконати митець, наближений до нього, або ж просто знайомий із творчістю художника. Див. щодо авторства М.Сосенка: Волошин В. Скрижалі часу. Історія с. Полове і його храму.– Сокаль.– 2007.

[33]Orłowicz M. Wrażenia ze Skolskiego // Kurjer Lwowski.– № 150.– 1917.– S. 3-4.

[34]Свєнціцький І. Модест Сосенко. Каталог виставки.– Львів, 1920.

[35]Рахунок для Високоповажного Пана Модеста Сосенка у Львові.– НМЛ Рк-3252. А.1-2.

Статті

Ірина ВОЛИЦЬКА

КУРБАС: ПОГЛЯД НА ТІЛО (НА МАТЕРІАЛІ ТЕОРЕТИЧНО-ПУБЛІЦИСТИЧНИХ СТАТЕЙ ПЕРІОДУ МОЛОДОГО ТЕАТРУ)

Iryna VOLYTSKA. Kurbas: Look at a Body (On Materials of Theoretic Publicist Articles of Young Theatre Period).

Теоретик театру Патріс Паві визначає дві концепції, що трактують використання людського тіла на сцені. Згідно з першою, тіло – це всього лише проміжна інстанція й опора сценічної творчості, яка перебуває в іншій площині – у тексті або в показуваному вимислі. У цьому випадку тіло повністю підпорядковане психологічному, інтелектуальному чи моральному смислу, воно знічується перед сценічною правдою, граючи роль лише посередника в театральному ритуалі. Пластика цього тіла типово ілюстративна і є не більше ніж дублювання слова. Згідно з другою концепцією, тіло – довідковий матеріал: воно відсилає не до будь-чого іншого, а до самого себе і не є вираженням ідеї чи психології. Замість дуалізму ідеї та виражальності виступає монізм тілесного творення. Пластика такого тіла творча й істинна. Рухи актора покликані збуджувати емоції залежно від майстерності й уміння володіти тілом[1].

Театр XX ст. демонстрував співіснування, а нерідко й взаємопроникнення означених концепцій сценічного тіла. Однак має рацію П.Паві, стверджуючи, що саме остання здобула переважне визнання; зокрема, в режисерській практиці сучасного експериментального театру домінує друга тенденція: тіло як матеріал. У зв’язку з цим режисери авангарду, декларуючи свою незалежність від тексту і психологізму, часто намагаються сформулювати мову тіла актора на основі знаків, а не слів, удаючись у таких випадках до метафоричних визначень. “Усі ці метафори, – вважає французький дослідник, – схожі у спробі пошуку знаків, змальованих не з мови, а таких, що набувають символічного виміру. Образний знак, що стоїть на півдорозі від предмета до його символічного вираження, стає архетипом мови тіла: ієрогліф у Арто і Мейєрхольда, ідеограма у Гротовського і т. д. Тіло актора перетворюється на тіло-провідник, з яким глядач ототожнює і пов’язує свої мрії й бажання”[2].

По суті, переважне визнання ця концепція набула вже від самого поч. XX ст., адже якраз вона лежала в основі поглядів на сценічне тіло режисерів-реформаторів антинатуралістичного, антиреалістичного і антипсихологічного спрямування. Саме ця концепція знаходила свій, кожного разу індивідуальний вираз, у “надмаріонетці” Г.Крега, біомеханіці В.Мейєрхольда, “чуттєвому атлетизмі” А.Арто, а також і у “розумному арлекіні” Леся Курбаса.

1920 р., відкриваючи Незалежну студію при Молодому театрі і визнаючи її першочергове завдання – створення нового типу актора, Лесь Курбас, нагадаємо, писав: “Матеріалом творчості ми берем своє тіло. Звідси всю свою увагу ми покладаємо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної досконалості, знайти всі можливості поз і рухів, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі, – такі поставимо ми вимоги до техніки актора. Через те міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів ми надаємо в своїй студії, як предметам, першорядне значення. Паралельно з тим музика, як почуття ритму, від котрого залежить нерозривне те чи інше значення руху тіла, буде нами студіюватися з особливою уважністю. Слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки), знайде в нас також своїх вірних дослідників. Але всі ці здобутки технічні були б нічим, коли б ми користувалися ними як засобом показати реально існуюче. Створити те, чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне – тільки цим може різнитися актор від гарно вишколеної мавпи”[3].

[1]Пави П. Словарь театра.– Москва: Прогресс, 1991.– 337 с.

[2]Там само.

[3]“Молодий театр”: Генеза, завдання, шляхи.– К.,

Рік, коли писалися ці слова, був для Курбаса і стартовим, і підсумковим водночас. Доба "Молодого театру" відходила у минуле, розпочинався цілком новий етап у творчості режисера. Дискурсивна спрямованість у майбутнє по-своєму увиразнює пройдений шлях, упродовж якого, власне, й викристалізовувалися викладені погляди, а також і реалізовувалися – наполегливо, крок за кроком, у сценічній практиці від "Чорної Пантери і Білого Медведя" В.Винниченка до "Гайдамаків" Т.Шевченка включно.

Проблема тіла – одна з ключових для Курбаса-режисера й вихователя нового актора періоду "Молодого театру". До того ж, це проблема багатоаспектна, яка не замикається на одному лише досконалому й універсальному акторському тілі, спроможному виконати будь-яке завдання й у будь-яких формах. Це ще й естетична проблема конкретно кожної вистави. Це також проблема тіла у найрізноманітніших мистецьких течіях часу, які співіснували, а часто й перепліталися між собою; у їх естетично-виражальних модальностях. Свою, кожного разу інакшу, концепцію тіла пропонували символізм і стиль модерн, авангардистські напрями: експресіонізм, кубізм, футуризм, супрематизм і ін. Причому в тогочасних мистецьких напрямах образ тіла в образотворчому і театральному мистецтвах, за всією спільністю метафізичних джерел, що живили їх, – це не конче одне й те саме. Концепція тіла у Курбаса, який ніколи не був епігоном певного напряму, а творчо використовував окремі елементи згідно з власними завданнями й потребами, вироблялася в умовах енергійних притягань-відштовхувань, у живому діалозі з традицією і сучасністю.

Проблема тіла – це, врешті, проблема світоглядного підґрунтя. Доба, у якій формувалася курбасівська концепція тіла, особливо насичена: у ній поєднуються і розриваються різні філософські традиції, ламаються загальнозначущі принципи і цінності, зароджується нове бачення самої людини, осмислюються сутнісні характеристики людського буття. Описуючи духовно-інтелектуальну атмосферу початку XX ст., Г.Ріккерт, зокрема, підсумовував: "Творча напруга життєвих сил і свята пасивність тиші переживання, що заперечує усяку діяльність, французький *élan* і російська містика, свідомо бездіяльна у своїй споглядальності, сповнений радісних надій життєвий оптимізм, захоплений еволюцією надлюдства, і похмурий відчай у подальшому розвиткові західного культурного життя; антинаукові пророцтва і строга науковість поглядів на світ, метафізична заглибленість у потойбічність світової сутності і до кінця поцейбічний прагматичний утилітаризм – усе це зіштовхується у тій західно-східній структурі життя, що простягається над Європою"[4]. І все це, необхідно додати, екстраполюється на "тілесну" проблематику.

1991.– С. 60.

Тіло, тілесні відчуття, тілесний досвід, стає джерелом нового світоусвідомлення і нових форм мистецтва. Сучасні дослідники художніх процесів поч. XX ст. підтверджують зазначений феномен, фіксуючи постійні численні тілесні аналогії й метафори в описах нового мистецтва у тогочасних маніфестах і теоретичних викладках[5]. У цьому ряду теоретична публіцистика Леся Курбаса періоду "Молодого театру" не становить винятку. "В Німеччині є молодь. Сильна. З корінням. З м'язами (...). Поняття мають плоть, факти безтілесні, як абстракції (...). Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше нове мистецтво...", –писав він, аналізуючи німецьку експресіоністську драму[6].

1918 р. Курбас оприлюднить свій "Театральний лист", який має всі ознаки маніфесту нового театру і де міститься основа основ практики цього режисера – тези про нового актора. "Тілесна" проблематика – невід'ємна складова цього, в усіх відношеннях цікавого, документа.

Точно визначаючи ґенезу театру Леся Курбаса словосполученням "родом з модерну", Н.Корнієнко зауважує: "Доба модерну є не просто добою мистецького стилю, це є доба конкретного способу життя, способу рефлексувати. Крім того, час модерну є певною мірою відповіддю на духовну й соціальну нестійкість європейських суспільств, на втрату формул їхнього забезпечення"[7]. Власне цю нестійкість, нестабільність, розірваність (а

[4]Риккерт Г. Философия жизни. Изложение и критика модных течений философии нашего времени.– СПб., 1922.– С. 35.

[5]Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы.– Москва, 2003.– С. 82-83.

[6]"Молодий театр": Генеза, завдання, шляхи...– С. 50-55.

[7]Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.– К., 1998.– С. 161.

лінія розриву проходила крізь саму людину) Курбас відчував гостро: “Куди іти роздвоєній сучасній душі?”. Епоха пропонувала, на його думку, два виходи. Один вів до атрофії тіла і до вищого розвитку духу, вів у “незавершений, понурий, таємничий храм у Саїсі, де за завісою, не відслоненою досі, скривається нове пророцтво чи нова нерозгадана тайна, де, як смерть, притягує можливість інтуїтивної розгадки буття, де в гострих закрутах в’ються лабіринти відродженого духу середньовічного мистецтва, блідого, аскетичного обличчя, складених, витягнених молитовно худих рук, очей містично темних, осяяних новою нерелігійною ідеєю, де дух буде жестом, а жест буде духом”[8]. Другий шлях вів “до оздоровлення і скріплення людин”, до “своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра”, пропонував “іти за викликаним маревом буйного, колоритного, сильного життя...”[9].

Курбас обирав третій шлях: “Десь поміж цими двома полюсами блукає синтез: стиль нашого часу, основа його форм. Між переважно духовним і переважно фізичним. Між дійсністю нової нормальності нервових станів і ідеалом, змальованим фарбами минулого”[10].

Курбас називав окреслену ситуацію “еклектизмом”, “хворобою і безхарактерністю часу”, але відчував її минущість: “Людина знов хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дизгармонійності. А може саме в ній”[11]. Відчута Курбасом еклектика доби модерну – це туга за втраченою універсальністю, спроба поєднати непоєднуване. Для естетичної свідомості епохи модерну цільність втратило не тільки мистецтво, цільність втратила насамперед людина, пошматована протиріччям сучасної цивілізації. Перш за все у людині порушено первісну гармонію, єдність духу і тіла. І людина мусить віднайти власну цільність, єдність у собі. Але у пошуках цього, на шляху до себе, вона мусить навчитися долати найбільші з існуючих у світі протилежностей, протилежності духу і плоті. “Театральний лист” Леся Курбаса торкається й цієї теми. За поетичністю Курбасівських висловлювань проступає розуміння митцем складної еволюції поглядів на взаємодію цих первнів у багатовіковій релігійно-філософській традиції, де сам факт диференціації духу і плоті викликав до життя проблему їх поєднання.

Сучасний український філософ Л.Мазур, наприклад, зауважує: “Якщо не кидатися із однієї крайності в іншу, не метатися від матеріалізму до ідеалізму, то виявляється, що проблема буття людини у світі полягає не у тому, щоби розділити дух і плоть, розвести їх, а навпаки, – яким чином їх поєднати. Знову ж таки, поєднати зовсім не для того, щоб “вирішити” цю проблему “раз і назавжди” (адже в кожній окремій людині наступний проміжок часу, начала ці знов і знов диференціюються) – а щоби дати новий імпульс для її руху і розвитку в їх діалектичному зв’язку”[12].

На поч. XX ст. один із таких імпульсів ішов від філософії життя. Пафос людської цілісності пронизує студійовані Курбасом твори А.Бергсона (нагадаємо, що Курбасові була близька бергсонівська ідея про домінуючу роль інтуїції у пізнанні). У праці “Матерія і пам’ять” (1896) філософ визначає мету – “...проникнути не просто всередину нашого духовного життя, а в точку дотику духу і матерії. Філософія, зрозуміла таким чином, є не що інше як свідоме і обдумане повернення до даних інтуїції”[13]. Дуалізм духу і плоті А.Бергсон називає “вульгарним дуалізмом” і пропонує відмовитися від розрізнення тіла і розуму, матерії та свідомості, і зрозуміти ці явища як нероздільну рухливу безперервність, де все змінюється і заразом зберігається. Пошуки “третього шляху”, які подолали б крайнощі як ідеалістичних, так і матеріалістичних систем, приводять філософів до обґрунтування особливої ролі тіла у пізнанні й у творенні образів. “Ідея, яку ми вивели із фактів і підтвердили роздумами, полягає у тому, – пише він, – що наше тіло являє собою інструмент дії і тільки дії”[14]. Це означає, що саме тіло надає пізнанню певну настроєність, спрямованість на предмет, котрий таким чином стає об’єктом пізнання.

Згадаємо, що платонівська лінія взаємодії двох начал стверджувала односпрямований і безпосередній вплив духу на плоть, а отже й абсолютну

[8]”Молодий театр”: Генеза, завдання, шляхи...– С. 44.

[9]Там само.

[10]Там само.

[11]Там само.– С. 43.

[12]Мазур Л. Дух и плоть. Філософія життя та проблема людської тілесності.– Львів, 2003.– С. 102.

[13]Бергсон А. Собрание сочинений: В 4-х т.– Москва, 1992.– Т. 1.– С. 160.

[14]Там само.– С. 301.

"підпорядкованість" тіла, що вело до концептуальних обґрунтувань "нехтування" тілом, "абстрагування", а у найрадикальніших виявах – і до "відмови" від нього. На рівні людської особистості така позиція, крім усього іншого, означала перевагу й вивищення інтелектуального пізнання людиною самої себе і світу (на противагу чуттєвому). Визнання домінуючої ролі інтелектуального пізнання над чуттєвим (а за цим стояло уявлення про людину як про виключно духовну істоту) оберталося з часом розбалансуванням самого людського єства. У "Театральному листі" цей процес і фіксує Лесь Курбас, окреслюючи притаманну "характерові і психіці сучасного еклектичного покоління" невідповідність: "Кількість грамотних, читаючих, думаючих зростає (...). Чим раз більше довкола нас стає блідих, худих постатей, з очима, що бачать далі і хочуть проникнути глибше, чим це дозволяє бідна реальна обставина життя і природа. Дуже правдоподібно, по-моєму, малював Фламаріон чоловіка з Марса, чоловіка старшого від земної людини на мільйони літ. Атрофія всього тіла при надмірнім розвитку голови"[15]. Невідповідність, на думку Леся Курбаса, за якою криється небезпека виродження і деградації людини, небезпека самому існуванню.

Який вибухонебезпечний механізм закладався інтелектуальною домінантою, пояснить пізніше Еріх Фромм. "Філософи-ідеалісти думали, що особистість може бути реалізована лише зусиллям інтелекту. Вони вважали для нього необхідним таке розщеплення особистості, за якого розум повинен пригнічувати й опікати людську природу, не усвідомлюючи при цьому, що він спотворюватиме не лише емоційне життя людини, а й її розумові здібності. Розум, що був приставлений наглядачем до своєї полонянки – натури людини, став, своєю чергою, полоненим і, отже, обидві сторони людської особистості – розум і почуття – калічили одне одного"[16]. Додати можна й таке: психологічна наука XX ст. неодноразово доводила, чим оберталося для людини нехтування тілом, чи, за висловом американського психолога А.Лоуена, "зрада тіла", – внутрішньоособистісними деформаціями, садомазохістськими комплексами, роздвоєнням самої особистості. Доводила наука також і те, що втрата людиною живого відчуття своєї тілесності приховує в собі серйозні проблеми з самоототожненням. Увага до тіла, "вірність" йому є необхідною умовою формування стратегії збереження життя, його віталістичного тонусу і доцільного наповнення"[17].

Лесь Курбас фіксує рятівну "соломинку", за яку схопилася "загибаюча людськість", керована інстинктом самозбереження. Це – "рух до оздоровлення і зміцнення", "поширення спортивних і гімнастичних товариств", "гасло: здоров'я, сила, бадьорість". Втім, очевидна для нього однобокість і другого напрямку, де все, що переважно духовне, плямується йменням хворобливості і декадансу"[18].

Проблематика тіла, викладена у "Театральному листі", увиразнює інтенцію Леся Курбаса – сформувати такий новий тип актора, у якого духовне й тілесне діяльно співпрацювали б, збагачуючи одне одного у процесі творення. Курбас навіть дав йому дефініцію, що вмістила в себе найістотніші властивості визначуваного поняття: це буде розумний арлекін. Він матиме досконале тіло і буде "стільки ж само освічений, що й митці інших мистецтв", він "буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання, з якої народиться мистецтво XX ст. Котрий остаточно зможе переконати освіченого сучасного глядача"[19].

Необхідно звернути увагу на ще один аспект. У контексті "Театрального листа", при всій самостійності курбасівської дефініції, на поверхні здавалося б лежить естетичний аналог "розумного арлекіна" – крегівська "над маріонетка". Насправді це не зовсім так. І межа пролягає якраз у різному ставленні режисерів до людського тіла у його метафізичному вимірі.

У концепції надмаріонетки втілилася символістська потенція актора, сформульована Г.Крегом у статтях "Митці театру майбутнього" та "Актор і надмаріонетка", які увійшли до книги "Про мистецтво театру". Згідно з розумінням англійського режисера-теоретика, основна властивість "надмаріонетки" як актора майбутнього полягає у понадособистісному характері гри. "Той актор буде першорядним, – вважав він, – чий розум ство-

[15]"Молодий театр": Генеза, завдання, шляхи...– С. 43.

[16]Фромм Э. Бегство от свободы.– Москва, 1990.– С. 215.

[17]Мазур Л. Дух и плоть. Філософія життя та проблема людської тілесності...– С. 8.

[18]"Молодий театр": Генеза, завдання, шляхи...– С. 44.

[19]Там само.– С. 42.

рить і спроможеться показати нам свої найчистіші душевні поривання (...). Він примусить свій мозок зануритись у глиб пристрасті, вивчити, що там є, й потому перенести все в царину уяви; таким чином він створить певні образи, котрі, не показуючи оголених пристрастей, явно свідчитимуть про них. Роблячи саме так, добрий актор згодом побачить, що ці образи утворюються головним чином з матеріалу, який міститься поза його особою"[20].

У символістській інтерпретації театр – мистецтво, яке творить у свідомості глядача світ потаємних сутностей. Але не одних лише глядачів слід занурити в глибини потаємного; перш за все, сам актор (і в цьому полягало принципове новаторство Г.Крега) мусить проникнути в іншу реальність, пізнати її. Для Крега-ідеаліста, який віддавав перевагу розумові й інтелекту в процесі пізнання, шлях до цієї іншої реальності пролягав насамперед через інтелектуальні й розумові здібності актора.

Людська природа з притаманними їй найрізноманітнішими випадковостями, імпульсивними пориваннями, неконтрольованими пристрастями, руйнівними емоціями, невпорядкованими почуттями не здатна, як полемічно-загострено доводив Г.Крег, правити за матеріал істинного мистецтва. Найголовніша перепона у цьому – неслухняне й свавільне людське тіло, плоть, що не бажає коритися розумові й заважає реалізації інтелектуального задуму. Тому – мусить поступитися й зайняти у творчому акті підпорядковану роль. Г.Крег мріяв про такого актора, котрий "тренував би своє тіло з голови до п'ят" так, щоб воно цілком відгукувалось на працю його свідомості, котрий "досяг би тієї високої механістичної досконалості, за якої тіло його стало б абсолютним рабом його думок"[21], котрий навчився б "володіти своїм тілом як машиною, або шматком глини"[22]. Інакше кажучи, тіло майбутнього довершеного актора – це тіло, в якому "не відчуваєш слабкості і трепету людської плоті"[23]. Ідеал надмаріонетки, пише Г.Крег, "не плоть і кров", але тіло у трансі[24]. Тобто позбавлене індивідуальної свідомості, спроможне діяти лише автоматично.

[20]Крег Е.Г. Про мистецтво театру.– К., 1974.– С. 54-55.
[21]Там само.– С. 99.
[22]Там само.– С. 102.
[23]Там само.– С. 110.
[24]Там само.– С. 114.

Отже, крегівська "надмаріонетка", основні чесноти якої – послух і мовчання, – об'єкт, покірний спрямованій на нього вищій силі. У ранніх статтях Г.Крега цією силою є не що інше, як рух. Завдяки його "дивовижній та божественній силі" тільки й можливе проникнення у сутнісний світ[25]. Очищений від будь-якої життєвої, психологічної чи емоційної випадковості "символічний рух", ідею якого висунув Г. Крег, змушує душу актора "мчати вперед, окремо від плоті, новим шляхом"[26].

Сучасний російський філософ В.Подорога, відштовхуючись від романтичного театру ляльок, дає проникливе пояснення природи руху маріонетки і самого її феномену. У зреферованому вигляді воно полягає ось у чому. Маріонетка – втілення віртуозної майстерності, вона здатна виконувати рухи безмежно повільні або безконечно швидкі, такі, які перебувають вище або нижче нормального порогу сприйняття, рухи як граничної, так і мінімальної інтенсивності. Самій маріонетці не належить жодна із поз, жоден із жестів, жодна із траєкторій переміщення. Вона – "чисте буття", менше за ніщо, істота нескінченно мала, всепроникна, універсально рухлива, яка володіє дивовижною реактивністю сприйняття невидимих сил, котрі вибрали її тіло як ідеальне сценічне знаряддя, вона рухається за лініями, якими править божественна машинерія. Маріонетка не має тіла в буденному розумінні, а її рух дає підстави думати, що вона не знайома з земними силами тяжіння. Вона, за виразом її знавця Г. фон Кляйста, "антигравна"[27].

Саме Г.Крег, який неодноразово виступав проти звульгаризованого трактування "надмаріонетки", пояснював, що мова йде про підкорення актора режисерській волі, єдиному задумові вистави, або, як у іншому випадку, що актором править божественне начало, заховане в його душі. Однак постулат "надмаріонетки" як символу людини доводив символістську концепцію актора до крайньої межі. Образно кажучи, крегівська "надмаріонетка" сягала у своїй досконалості позаповітряних сфер, тоді як курбасівський "розумний арлекін" вбирав у себе вітальні сили просторів.

Дослідники театрального символізму небезпід-

[25]Там само.– С. 82.
[26]Там само.– С. 80.
[27]Подорога В. Выражение и смысл.– Москва, 1995.– С. 114-116.

ставно вважають, що крегівська "надмаріонетка" є частиною ніцшеанської концепції надлюдини[28]. Але, якщо подивитися з позиції тіла, то при певній атрибутивній схожості, це все ж різні модуси "тілесності". Ф.Ніцше, у філософії якого прозвучав могутній заклик до реабілітації тіла і творилися образи досконалих тіл, персоніфіковані в образах Діоніса та Заратустри, відсилає до тіла діонісійського, про яке неможливо говорити в механічних чи машинних термінах. "Діонісійське тіло – образ граничної тілесної інтенсивності, воно трансгресивне, це тіло, яке танцює і тому здатне уникнути будь-яких локалізацій, "місць", мертвих масок. Включене у космогенез, воно вторить рухливості природних сил і тіл – підземних, повітряних, водних, світлових, музичних"[29].

"Розумний арлекін" Леся Курбаса в деяких аспектах виказує ментальну схожість із "діонісійським тілом" Ф.Ніцше. Змальовуючи вигляд нового актора, режисер писав у "Театральному листі": "Його тіло буде прекрасне, могуче і гнучке. Вже один вигляд цього розвинутого, повного виразу тіла, керованого волею викінченого естета, примусить спинити дихання. Жести його будуть такі красномовні, міміка така переконуюча, що свідоцтво Кассіодора про Квінта Росція Галла, який перекладав усі промови Цицерона на мову рук, не буде вже фантастичною казкою"[30].

Образ цього тіла "цитує" Лесь Курбас за М.Євреїновим, якого український режисер назвав найбільшим театрознавцем Східної Європи усіх часів. Однак з таким самим успіхом можна було б цитувати і Ф.Ніцше – пошукуваний Курбасом образ енергійно промовляв зі сторінок "Заратустри": високе тіло, прекрасне, сильне, досконале, переможне, гнучке, танцююче, готове до лету; джерело сил, навколо якого кожна річ робиться дзеркалом[31]. Український режисер, на відміну від російського, на Ф.Ніцше ніде відкрито не посилався (принаймні, курбасознавству такі посилання не відомі). Але можна говорити про приховане цитування: у "Театральному листі" курбасівський дискурс нового актора наполегливо відсилає реципієнта до ніцшеанського дискурсу Заратустри. "Цей актор, – писав Курбас, – не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів для своєї творчості (...). Він піде шукати себе. На гори високії піде він змагатися з вихрами бездонних провалів, слухати їхнього шуму і гамору, впиватися клекотом розшматованих хмар, що іскрами громів згорятимуть біля його ніг. Над море безмежне піде він піддаватися чарам його мінливості, ніжному шепотінню блакитно-зелених, кришталевих хвиль чи вникати в драматичне наростання сил, в рев дикого прибою. Там він буде виховувати свою вражливість, фантазію, свою творчу потенцію. Це будуть його моделі. А в тиші своєї лабораторії він шукатиме своєстильних досконалих форм для вираження нерозгаданих стихій своєї душі"[32].

У наведеному фрагменті курбасівський дискурс близький до ніцшеанського і за емоційною заангажованістю, і за ландшафтно-екзистенційною топонімією і топографією. Гори, хмари, море, простори, над якими володарюють розвихрені сили природи і де віднаходиться вітчизна духу – самотність, – усе це ніцшеанські топоси, і саме вони, згідно з концепцією філософа, є істинними джерелами творчого натхнення людини. Про високе, каже Ф.Ніцше, слід "запитувати вітрів і бурю і все, що од віку близьке до висот"[33]. Усе велике тікає туди, "де чисте повітря і дмуть суворі вітри"[34], усе велике тікає у самотність. А там, "де закінчується самотність, там починається базар", починається й галас, спраглих суєтної слави, комедіантів і скоморохів. Подалі від базару й слави тримається усе велике, "подалі від базару й слави жили віддавна винахідники нових цінностей"[35].

На завершення слід сказати, що курбасівська дефініція нового актора творчо синтезувала провідні естетичні ідеї часу. Концепції тіла крегівської "надмаріонетки" і "діонісійського тіла" Ф.Ніцше знаходять точки перетину в концепції тіла "розумного арлекіна", який, не втрачаючи своєї тілесності, покликаний був долати межі неможливого.

---

[28]Искусство режиссуры за рубежом (пер. пол XX в.). Хрестоматия.– СПб., 2004.– С. 300.

[29]Там само.– С. 35.

[30]"Молодий театр": Генеза, завдання, шляхи...– С. 43.

[31]Ницше Ф. Сочинения: В 2 т.– Москва, 1990.– Т. 2.– С. 170.

[32]Там само.

[33]Там само.– С. 202.

[34]Там само.– С. 38.

[35]Там само.– С. 37-38.

Статті

Володимир ОВСІЙЧУК

ПЕТРО ГОЛОВАТИЙ (1907-1996)

Volodymyr OVSIICHUK. Petro Holovaty (1907-1996).

На початку оповіді про Петра Головатого слід сказати, що це художник передовсім трагічної долі, що малярство, до якого він прагнув з розкритою душею і щирими почуттями буде для нього апокаліптичною карою і діонісійською радістю, що йому, селянському хлопцеві, розкриються високі горизонти творчості й неодноразово доведеться пройти пекельні тортури, нестерпні муки, приниження й зневагу, що коли б йому, юнакові, який з такою світлою надією вступав на поріг Академії сказали, яка його чекає терниста дорога, він би не повірив найавторитетнішим прогнозам. Але він зіткнувся з непередбачливими обставинами: вир подій вкрутив його в калейдоскоп політичних змін, діаметрально протилежних за своєю спрямованістю і ворожих за історично-соціальною суттю, з яких вийти незачепленим було неможливо, навіть таким, здавалось, безстороннім і далеким від політики людям, як він. Посуті Петро Головатий поплатився своєю довірливістю і, якщо можна так сказати, наївністю, що коштувало йому тривалою неволею та неможливістю розкрити свої творчі задатки на самісінькому початку самостійної праці, про що мріяв з дитинства й з такими труднощами долав роки успішного навчання. Не думав, не гадав, однак сталося...

Петро Головатий народився 12 липня 1907 р. у м. Чернівцях в родині поштового урядника. Однак батьки ще проводили господарку, в чому була потреба і чому сприяли умови, – хата родини знаходилася на околиці міста. Син Петро був другою дитиною (з чотирьох), тож підростаючи допомагав батькові. Але малювати любив з дитинства. Після закінчення чернівецького ліцею в 1928 р. служив у румунській армії в місті Фагарош, де знаходив час малювати. Начальство заохочувало такі заняття хоча б тим, що проявляло зацікавлення до картин, намальованих на їх замовлення. Після служби в армії Петро повернувся додому, продовжуючи заняття малярством. Багатьох знайомих він захоплював своєю завзятістю й відданістю вродженому покликанню та надзвичайною працьовитістю. Чимало слухав порад продовжувати вчитися, але тепер фаху, що так яскраво визначився – малярству. Проте наука в художніх вузах Румунії була платною і Петро зважується поїхати в інше місто – Бакеу на заробітки. Через рік він вступив в Академію красних мистецтв у Яссах. На той час у Румунії було дві художніх Академії: в Бухаресті і в Яссах. Остання знаходилася удвічі ближчою до Чернівець і за своїм навчальним становищем не поступалась столичній, хоча й була пізніше заснованою – 1864 р. У тому часі, коли поступав учитися Петро Головатий, в Академії працювали відомі художники викладачами, а ректор Академії Роман Сіміонеску, високо оцінюючи обдарованість чернівчанина і щоб він міг платити за навчання, призначив Петрові стипендію. Проте Петро ще змушений був працювати нічним сторожем, – так заробляв на прожиття. Навчання і життя в Академії проходило успішно. Там склалися товариські стосунки з викладачами і студентами, відбувалися студентські художні виставки. Роки навчання (1935-40) пройшли успішно. Петро Головатий учився у класі видатного румунського художника Ніколає Тоніца (1886-1940), художника багатогранного і винняткового колориста. Учитель здобув блискучу освіту, учився в Мюнхені і Парижі, де познайомився з найновітнішими прагненнями в малярстві, особливо з імпресіоністами, серед яких виділяв творчість Огюста Ренуара, та постімпресіоністами. Однак він безпосередньо учився в Едмона Аман-Жана, представника символізму, винняткового декоратора та теоретика. Тоніца від учителя багато перейняв художніх захоплень, зв'язків з віденським Сецессіоном, користування яскравою палітрою та зацікавлення малярством П'єра Боннара. Він багато малює молодих жінок, дитячих голівок в гармонійних витончено-ніжних тонах, а також краєвидів, особливо мотиви закинутих дворів, створюючи свій декоративний стиль, що оку-

тує принадною чарівністю. Петро Головатий – натура глибоко творча і сприйнятлива, відбив на собі в процесі навчання від свого вчителя найяскравіші його захоплення сучасним мистецтвом, а також мистецтвом минулого часу, його звертання до всіх жанрів, бо малював фігуративні композиції, акти, портрети, краєвиди та натюрморти, а також розмальовував церкви та ілюстрував книги. З цього широкого охоплення творчих зацікавлень свого вчителя Петро Головатий нічого не пропустив. Він йшов за ним не сліпицею, а творчо опанував велику програму пізнання життя, яка ставала все глибше розкритою й колористично принаднішою. Ті кілька збережених жіночих актів студентських років проливають світло на процес навчання, на опанування малюнком та малярськими засадами, на серйозність академічного курсу. У тих ще студійних працях намічались далекосяжні завдання, які прийдеться вирішувати в подальшій самостійній творчості. Та насамперед каменем спотикання виступали вічно суттєві проблеми колориту, які так блискуче вирішував Тоніца, бо вважав, що навколишня природа постійно розкриває те незбагнене кольорове багатство, яке в концентрованому вигляді закладене в квітах, – він часто малював квіти, як декоративно-камерні мотиви, як згусток неперевершених гармоній. На квітах чарівність загадкових кольорових сполучень вловлював і Петро Головатий, все життя звертаючись до цього свіжого джерела пізнання. Але Тоніца не був прихильником барвистої палітри, наполягаючи на користуванні кількома барвами, що, як він говорив, буде для студента певним відкриттям, який буквально не підозріває, чого можна досягти всього чотирма фарбами. Так працювали старі майстри, користуючись невеликою кількістю барв, проте якими блискучими вони були колористами. Учитель не поправляв робіт своїх учнів, однак, аналізуючи роботу якогось одного учня, він говорив про завдання малярства, про колористичну гармонію, домінантну виразність одного кольору, про характер форми так, щоб в аудиторії всі чули. Він вносив стільки нового і піднімав бажання творчо працювати, що його бесіди запам'ятовувались на все життя. Крім того, він розкривав у кожному індивідуальні творчі можливості, підтримував їх розвиток і тим самим формував художника. Популярна в тому часі в румунському мистецтві селянська тематика в Академії знайшла не тільки підтримку, а навіть поширила соціальну скерованість, і знову ж таки дякуючи гостро тематичному напрямку самого професора, його цикл "Життя обездолених", "Черга за хлібом". Багатьом своїм вихованцям професор допоміг знайти шлях у малярстві серед безмежних пошуків та болісних проблем. Такий учитель, як Н.Тоніца, був потрібен для Петра Головатого, бо був прикладом високої культури художником та зразком людини і творця. Його вплив був надзвичайно сильним, про що свідчить творчість П.Головатого та Корнелія Баба – видатного румунського художника; вони обидва одночасно вчилися у одного і того самого учителя, але долі їхні були діаметрально протилежними. Були вони різні і в селянській тематиці. Головатий її бачив у тісному зв'язку людини з природою, – такими є картини "Жнива" (1937) з косарем і молодою жінкою, що несе збіжжя на сніп, та "Копиця" (1939), під палючим сонцем і бездонністю блакитного неба на полі, – невеликого розміру, сяючи гармонійним узагальненням кольорів. Тут художника тішила суто живописна проблема: загальна тональність, кольорова контрастність, ритм величин у композиції.

По закінченні Академії (1940 р.) Петро Головатий повернувся додому, де влаштувався вчителем креслення і малювання в середніх класах. У Чернівцях він застав великі переміни – Буковина була приєднана до Радянської України. Акт звільнення пишно відзначався, як велика історична подія, що врешті відповідало реальній дійсності – злуки українських земель в одну державу. Напередодні відзначення визволення Буковини Петра Головатого викликали в обком партії і вручили записку, зміст якої він мусив добре завчити, щоб наступного дня зміг виступити на головній площі міста з подякою товаришу М.С.Хрущову за звільнення Буковини. Виступ відбувся, як чисто формальне явище, проте до яких непередбачених подій він призвів, – це були початки багаторічної трагіепопеї. І вони не заставили чекати. Як згадує художник "у день приходу румунів на Буковину, до мене додому прийшли німці, яких супроводжував один місцевий житель, який показав на мене, що я виступав і мене забрали. Скільки днів мене тримали, я не запам'ятаю, але потім випустили". У цьому епізоді виняткову роль відіграв брат, який знав німецьку мову і зміг пояснити

німецькій військовій адміністрації реальність недавніх подій і примушену у них участь. Однак, якщо цей епізод так просто відбувся, то дальніша історія відбувалася за грізнішим сценарієм. Насторожений Петро Головатий боячись дальших репресій, зважився залишити рідне місто й оселитися у Львові, де працював у "Центросоюзі" креслярем до 1944 р. Проте за кілька місяців перед приходом радянської армії його відсторонили від роботи. Тоді Головатий влаштувався викладачем малювання у середніх школах № 34, 44, а коли у Львові була організована Спілка Художників, був прийнятий у її члени.

Але 28 травня 1945 р. він арештований органами МДБ. Уже в час першого слідства було висунуто звинувачення по кількох статтях (54-1а, 54-11) карного кодексу. І почалися довготривалі допити, що супроводжувалися тяжкими катуваннями: били гумовими палицями, дротяними прутами, били по обличчю і всьому тілі, клали на мокру цементну підлогу голим. Допитували ночами, саджали в камеру-одиночку, куди посадили ще одного ув'язненого, якого Головатий бачив уперше. Це був Мельник. Уся суть допитів полягала в тому, що Головатий мусів признатися, що він його знає. Через кілька днів цього Мельника забрали з камери. Але допити продовжувалися з наполяганням на тому, щоб Головатий признався, що знає Мельника. Всі слідчі били під час допитів з наполяганням, щоб Головатий визнав свою вину, але в чому?

Так Головатий не визнав свою вину і не підписав інкриміновану йому 206 статтю.

Після дев'ятимісячного перебування у Львівській тюрмі, він переведений у Золочівську тюрму, де перебував 11 місяців до рішення "особого совещания при МВД СССР", яке й засудило 30 листопада 1946 р. до позбавлення волі до п'яти років виправних таборів. Покарання відбувалося в Туринських таборах Свердловської області, і в 1950 р. Петро Головатий був відправлений на довічне поселення в Красноярський край у селище Тура. У цьому селищі він прожив до 1 липня 1954 р. до свого звільнення із заслання, бо 24 квітня 1954 р. була знята судимість. Так була заповнена молодість після закінчення Академії такими випробуваннями, як рідко кому долею призначаються. Після різних мрійливих Карпат, він побачив сувору тайгу і крайню північ – край вічної мерзлоти. Але і там він малював: художник є всюди художником, це невільник великого чуда – Творчості. Скромна Тура була увіковічена у численних творах Петра Головатого, і турський період займає в його творчості виняткове місце, – вроджений лірик, співець ліричного краєвиду Головатий розкрив себе у цих незвичних умовах епічним художником, що зумів побачити і передати в колористичних краєвидах виняткову красу краю.

Життя в цьому евенківському краю розпочалося з побудови хати. Про його життя писав сибірський письменник Жорес Трошев: "Хата Петра Михайловича ззовні більше була схожа на землянку, удвічі нижча від сусідніх хат. Стояла на найвищому місці з видом на просторе русло ріки. Це було місце злиття двох рік – Нижньої Тунгуски і Кочечума. Одне вікно на всю стіну, якщо можна назвати стіною вузький простір від даху до землі, повинно було забезпечувати непогане освітлення. І я не помилився, коли на ввічливе, з українською вимовою, запрошення ми зайшли до хати. Перед усім мене вразив простір приміщення залитого світлом і висока стеля. Тільки через мить я зрозумів, що цей простір і світло створюють картини, які заповнювали площу обох стін. Вони безмежно розсували об'єм кімнати, – таку ілюзію створювали яскраві, на перший погляд занадто яскраві, з південним колоритом полотна".

Жорес Трошев не приховував своєї радості, що знайшов художника, потрібного для оформлення музею евенків. Взагалі художник виконував дрібні замовлення: "оформлення червоних кутків", випуск стінгазет, наглядної агітації та цілий ряд різноманітних фізичних робіт. Робота в музеї була творчою, на яку так радо згодився зголоднілий за справжньою творчістю художник. Хоча, слід замітити, що і тут знайшлися чиновники з закостенілими поглядами, що неодноразово давали зрозуміти свою зверхність перед "зрадниками батьківщини", яким не зайвим є нагадування, хто вони по суті є. І потрібним було втручання мудріших людей для прояснення напружених ситуацій, щоб присадити "тупого солдафона" від садиських задоволень та відгородити від принижень, якими вони наділяли безправних осуджених, наприклад, заважаючи Головатому в переобладнанні музею. Виявляється, ніхто такого завідуючого відділом пропаганди ОК ВКП (б) не зобов'язував давати

безтактовні розпорядження. Проте, слідкуючи за поведінкою Петра Михайловича, Жорес Трошев з приємністю зауважував: "Я помилявся, припускаючи, що Петро Михайлович зламаний або близький до моральної деградації, чого добивалися партійні чиновники – садисти. Він свідомо не йшов на легкі заробітки за рахунок дешевих "художніх підробок". Але постійно малював те, що його глибоко вражало, – природу Евенкії, Півночі, яка перед ним розкривалась надзвичайно чарівним краєм, бо все залежить від того, якими очима гляне художник, як уміє він бачити та головне, який рівень його художньої культури, здатної відобразити притаманні суворому краю емоційні вартості. Петро Михайлович не тільки захопився краєм, що колись видався нестерпним для життя, холодним і відчуженим, а тепер і сам переконував в несправедливості виробленої думки, міняючи власне відношення. Він красу Півночі розкривав навіть для тих, хто там постійно проживав, викликаючи в них почуття гордощів за рідну землю. Багатьох вражали його яскраві барви, можливо невластиві для Півночі, нагадуючи барви південного краю. І він насильно засланий, відчуваючи відсутність власної провини і проводячи там свої найкращі молоді роки, в тому краї, куди людей відсилали на кару, побачив героїку і велич природи, яка робить людину мужньою і витривалою, вольовою і цілеспрямованою. Малювати, – отже повноцінно жити! Всі гроші, які заробляв, він тратив на фарби та інші матеріали для малювання. Вже згаданий Жорес Трошев оповідає про один епізод, який його глибоко схвилював: "Я особливо пам'ятаю один з приїздів Володимира Мешкова (письменника, вченого) в Туру. І те, що я побачив, вразило мене. Петро Михайлович відкрив пакет, який привіз Мешков, і його руки затремтіли. Це були якісь особливі, здається, французькі фарби, і він любовно перебирав кожний тюбик, розпаковував, хіба що на смак не пробував і бормотав, не стидаючись сліз: "Дорогі ви мої! Дорогоцінні ви мої! Справжні...".

Він (і його добре зрозумів Володимир Мешков – на то він і Художник, Майстер!) негайно покинув гостя, прихопивши пензля і картон. Він відчув, що зараз цими фарбами, про які мріяти боявся, зреалізує те, заради чого пережив неймовірні знущання і зберіг моральну чистоту і дар художника".

Однак краєвий музей у Турі для виготовлення діорам мав потребу не тільки в художникові, а також у виготовленні чучел тварин, птахів, риб – таксодермії. І Петро Головатий успішно опанував делікатну професію таксодерміста. Так що в музеї з'явились діорами з чудово намальованим тлом – краєвидом тайги, заповненим звірятами та птахами. "Високі комісії" з Москви та свої ж крайові, відвідуючи музей під час відзначення дати 25-річчя Евенкії, були вражені діорамами, і дивувалися, що так дешево експонати обійшлися музееві.

Наступним був музей у Красноярську, де репресованому художникові дозволялось місяць-другий працювати "під розписку директора музею і Спілки художників". Велика робота, що там розвернулася, була б немислимою без участі П.Головатого. Все, до чого він доторкався і що виконував, носило закінчений художній вигляд, позначений високою виконавською культурою та глибоко продуманим образним ладом. Усі його думки і бажання були у творчій роботі. Потяг до краєвиду його і там не покидав. Незважаючи на погодні умови, він малював на пленері, а повітряний простір там на Півночі відзначається своєрідними особливостями – повітря наче розріджене, прозоро чисте і просторінь оглядається в неозору далеч, де кожний предмет графічно промальовується, а ясність кольорових і тональних відношень відразу викликає відчуття спокою і приборканої тиші, наче все перебуває в урочистій задумі. Правда настроєвість ранніх краєвидів Головатого, виконаних у перших роках перебування на Півночі, не носила ностальгічний відгук рідних Карпат, чи взагалі Буковини. Коротке літо, де все спішливо прагнуло розквісти та зазеленіти, відзначалось якоюсь нарочитою барвистістю, піднесеною кольоровістю, що розквітаючи видавалось суцільним килимом. Все це хотілось малювати, особливо річки Нижню Тунгуску і Кочечум в лісистих берегах, з чистими прозорими водами й тихою, наче призупиненою течією. На берегах рідко торчать обскубані вітрами одинокі ялини та кущі. Здалеку береги видаються перламутрово-рожевими, переходячи вдалині в ніжну фіолетовість. Дійсно краса простору виняткова чарівна. Тут забуваєш про те, що й людиною тебе не сприймають, називаючи "контра". Але художник коли творить, стає зовсім іншим. Тоді зникає все

дріб'язкове, стає мізерним, а приставлені наглядачі – жалюгідними, навіть тоді, коли пронизливо знущаються над осудженим. А художник, пригадуючи щасливі дні навчання в Академії, перед сіянням барв з особливою радістю відмічав в природі гармонію доповнюючих кольорів, які так ясно і просто усвідомлювались у Карпатах. Однак і тут, на Півночі, величезні масиви просторів не були одноманітними, а вібрували найтоншими кольорами, переповняючи, мов віртуозною музикою, тяжкуваті пласти пагорбів гармонійними відношеннями. Очевидно, краєвиди, виблискуючи мов мозаїчними блисками, не втрачають своєї масивної величавості, "адже природа всюду по-своєму гарна – на моїй теплій сонячній Буковині або на суворій, холодній Півночі", писав П.Головатий пізніше в листі Жоресу Трошеву в Красноярськ. У таких непривабливих умовах змушений був прилаштуватися і Петро Головатий, бо ж знав, що висланий надовго. Але дружина не розділила з чоловіком його долі (був одружений у 1943 р.), і сім'я розпалася. І тепер у Турі, куди вислали насамперед із Західної України та Прибалтики чимало родин на довічне поселення, Петро Головатий у грудні 1951 р. одружився з латвійкою Мілею Якобсон, з якою, а дещо згодом і сином Михайликом намірений був прожити постійно, у Турі. Коротке родинне щастя тривало до 1956 р. У цьому ж році дружина отримала дозвіл на виїзд і повернулась з сином у Ригу.

Запам'ятався рік 1956 ще й тим, що в тому році у Турі відбулася персональна виставка Петра Головатого, на якій було представлено значну частину його робіт. З тих картин повстає у всій своєрідності природа краю, скромна Тура, величаві береги обох річок, що зливаються в тій місцевості. Що відразу вражає в оцих краєвидах – це простір, особливо зв'язаний з річками. Складається враження, що автор сприймає далеч з лету птаха, наче сам летить вільним птахом над землею, залишаючи гнітюче минуле без жалю і докору, та лине назустріч волі й світлу, – там в глибині світить сонце, або сяйво.

Якщо повернутись до картин, то вражає в них композиційний лад і висока малярська культура. Художник у нових умовах лише призвичаївся до незвичної атмосфери, достатньо відмінної від Карпат і Румунії, однак і тут все спирається на відношеннях не лише тепло-холодних, а також чітко визначених, контрастових, що прийнято називати доповняючих. Вони і створюють, здавалося б незвичну гармонію в таких умовах пленерного сприймання, де чітко визначаються полюси кольорових звучань. Проте, слід відразу звернути увагу, що художник не підкреслює строкатості, бо керується мірою світла і повітряного середовища. Навчаючись в Академії, він, очевидно, пізнав теорію пленеру імпресіоністів, гармонію кольорових відношень, адже бачив відгук тієї гармонії у творах свого професора Н.Тоніци та й других румунських колористів Ш.Лук'яна, Г.Петрашку, Т.Палладі, Л.Григореску. У них була розвинена висока культура сприймання, глибоке розуміння пленеру, та що найважливіше – індивідуальне відчуття кольорової гармонії. Їх твори відзначались правдивістю і красою. Кожен з них керувався пленерними відкриттями імпресіоністів, які по суті освіжили не тільки палітру, а що найважливіше – сприймання навколишньої природи. Це був революційний переворот у малярстві. Петро Головатий був вихований на високих досягненнях європейської культури, що й позначилось на скромних краєвидах, здавалося б убогої природи Півночі. Проте колористичне багатство його картин підносить їх до рівня незвично унікальних, що й викликало захоплення відвідувачів виставки 1956 р. Художник відкрив їм очі на рідну природу, на її красу, та поряд з цим на білі ночі, північне сяйво, на барви короткого літа, осені, унікальні ефекти заходу сонця та осяйних ночей. Колористичний хист художника в тих численних краєвидах розвинувся з непередбаченою щедрістю і новизною, бо треба знати характер Петра Головатого, його непоступливість перед традиційними малярськими вимогами, щоб щось пропустити, або не розкрити як належно, очевидно, за його розумінням. Найдивовижнішим зі всього, оглядаючись на малярську спадщину, є неповторність композиційних мотивів, багатство колористичних рішень, дещо навіть сприймається мовби перенесено з Карпат, але це є рідкісні теми ("Село Тура", 1951; "Етюд", 1952; "Сонячний день", 1952). Можливо вони викликались асоціативними спогадами й надто були близькими художникові, бо журба за рідним краєм його ні на хвилину не покидала. Ці мотиви особливо колористично багаті, і насамперед весняні. Проте серед них виділяються зимові сюжети і мотиви, в

яких відчувалось оте своє сприймання світу, живий і безпосередній контакт з натурою – праця на пленері, з врахуванням своєрідності реальности й значення такої динамічної стихії, як світло. Все разом породжувало сприймання об'єкту в складному взаємозв'язку з оточенням, де все залежало від змін освітлення і повітряного середовища. Колористична свіжість досягалась користуванням чистим кольором, де навіть тіні передавались кольором, як в етюді "Село Тура" (1951), з яскравим сонцем і блакитними на снігу тінями.

Такі живі і гострі сприймання в пленері реальної дійсності породжували під пензлем Петра Головатого образи високого поетичного одухотворення. В таких краєвидах, як вище названі та "Сонячний день" (1952), "Мої молоді роки проходили тут" (1953) передана жива краса світу, захоплення ним, з утвердженням найціннішого для художника – його творчих принципів, що проходило в обставинах надзвичайно несприятливих – трагічність його долі. Але він радувався і любувався красою світу – йому цього ніхто не боронив, а він діяв як творець у противагу ситуаціям у яких жив. Хіба що твір "Мої молоді роки проходили тут", значного розміру – 52 x 83 см, – це твір біографічний, бо розкриває краєвидом стан пригніченої душі і замкненість у незамкненій тюрмі: холодна крига тамує подих річки та похмуро-тужливі пагорби, покриті сніговим саваном, припиняють свічіння сяйва, панує холодна, безнадійно тупа одноманітність здавалося б байдужої безмежності. Тут виражено пригашено його душевний біль, журбу по втрачених роках, по нездійснимості в кращих, вільних умовах його творчості, якою хотів і до чого рвалась уся його душа, передати світ і людей в щасливих турботах життя. Але такі болісні теми перекривались оптимістичним сприйманням життя, бо життя є всюди життям, навіть на далекій Півночі, куди закинула його доля, і що найкраще – зберегла натхнення творити. І він творив завзято, несамовито, зі всім шаленством спраглої душі до творчості – у цьому була житєдайна нитка, що рятувала його і сприяла пережити довгі тяжкі роки, зв'язавши з прийдешною волею. Тому вже наступні краєвиди "Жовте сяйво" (1953), "Повз острів, на Кочечум" (1953), "Рибалки на Кочечумі" (1954), та особливо "Льодохід на Кочечумі" (1954) та "Перед льодоходом" (1954) розкривають образ краю в мажорній тональності, мужньо і величаво, – художник захоплений величчю природи, зі слідами постійної боротьби зі стихіями, з якої сама вона виходить, хоча із втратами, але непереможеною. Ці поетичні мінливості на її лоні художник яскраво відмічає, захоплений її витривалістю та вічним оновленням. І кожний його краєвид констатував в образі мотиву заспокоєну велич після протяжної бурі, так що присутність недавнього неспокою вносить особливу змістовність у ці краєвиди, схиляючи їх до масштабної епічності.

Знаходячись в Евенківському краю, Петро Головатий споглядав не лише сувору і винятково величаву природу, а також життя евенків, їх щоденну турботу, глибоку прив'язаність до своїх звичаїв і тісне співжиття з природою. Він створив цілий ряд побутових картин, у яких відобразив заняття аборигенів з їх супутниками – оленями. Олень постійно поруч – єдиний засіб для пересування, терплячий і не вибагливий. Але, вдивляючись в його мистецтво того часу, крім краєвидів, не можна зрозуміти, чим жив Петро Головатий на Півночі, бо ним створені сцени з життя евенків нічого не говорять про його душевний світ, та й Головатий не прагнув щось більше ними сказати. У сценах дещо ілюстративних він виступає об'єктивним спостерігачем, не входячи органічно в той, складений віками світ, у якому він не шукав місця собі. Йому було цікаво пізнати щоденний побут, який викликав захоплення своєю простотою і мужністю та бажанням евенків так жити без будь-яких цивілізаційних засобів. Вони задовольнялись здоровим способом життя, яке й змальовував художник: "Рибалки на річці Кочечумі" (1954), "Біля Чуму" (1955), "Сім'я оленеводів, Карахай" (1956), "Олені перепливають Кочечум" (1956), "Заготовка риби" (1957), "Оприскування оленів" (1958). У кін. 1950-их рр. у творах Головатого з'являються лосі, звірі сильніші і ефектніші але вільні і не приборкані: "Лосі" (1959), "Етюд з лосями" (1959). Та вже зовсім наближена тема до тогочасного мистецтва, бо досить часто в таких рішеннях з'являлися картини на виставках: "Освідчення" (1960) з молодим оленеводом верхи на красені білому олені та поруч на олені молода дівчина зі скромно опущеним поглядом. За ними простора тундра і сіре небо з відблиском вечірнього сонця. Вічна тема, що собою розкривала

торжество почуттів, які так чи інакше розквітають у будь-якому куточку землі. Таку сцену створив Головатий, можливо як сумний відгук свого невлаштованого життя, як образ духовного багатства евенків. Твір сповнений чистої лірики і незнищеності того народу, деморалізація якого за радянської влади зазнала катастрофічних наслідків.

І ще слід згадати картину з оленем, що вибіг з лісу та зупинився над урвищем, – незвичне рішення, але сміливо поетичне. Стрімкий косогір з деревами та стрункою ялиною утримує оленя, що силуетом на тлі сріблястих хмар, вдивляється у простір, – образ волі і журби по ній. Символіка твору глибоко проникилва і ясно розкрита.

Оформлення музею евенків у Турі, персональна виставка 1956 р. високо підняли творчу значимість художника Петра Головатого, що зумовило запрошення до Красноярського краєзнавчого музею для перебудови відділу природи. І тут повторилась та ж робота, що так успішно була проведена в Турі: створення діорам, виготовлення чучел тварин та велика кількість живописних робіт.

У Красноярську художнику виділили кімнатку, однак для повноти експозиції потрібно було експонати зібрати зі всього краю. Дякуючи обставинам, він об'їхав увесь край, малював дуже багато. Тут у Красноярську Петро Головатий зустрівся з іншими засланцями, особливо потоваришував з родиною Турецьких, Василем і Ольгою, також мав друзів російських художників. Однак, випадково трапилася одна зустріч, що глибоко запам'яталася. Працюючи в Красноярському музеї, він добре знав розташування будинку, в якому вказав інший вихід, коли до нього звернувся отець Йосип Сліпий, намагаючись уникнути приставлених наглядачів. Другий раз Митрополиту Петро Головатий віддав останню шану уже у Львові під час його похорону у церкві св. Юра.

Але прийшов час закінчення заслання для Петра Головатого – 1 липня 1954 р. З нього була знята судимість. Його від'їзд додому, в Україну, багатьох друзів, що він мав на Півночі, дуже засмутив. Вони знали, що втрачають талановитого художника та чудову людину, вговорювали залишитися і працювати в Красноярську. Проте художник прагнув повернутись у рідні місця, де його чекали нові пережиття. Поневіряння не кінчалися наказом про звільнення. Прийшлося з Чернівець, де не приписували, повертатись до Красноярська, де працював і виставлявся на художніх виставках у 1958-60-их рр. Лише в 1961 р. Петро Головатий повертається до Львова після повної реабілітації, як невинно суджений, і дякуючи заступництву видатної письменниці Ірини Вільде, яка щиро допомагала і піклувалася його пропискою та надання житла, все-ж-таки, після нелегких старань по кабінетах байдужого львівського "начальства", було виборене в 1964 р. Петру Михайловичу ще судилося прожити у Львові до 1996 р., одружитися в 1967 р. з Мартою Іваницькою, випускницею Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, та виховувати сина Остапа, який також, наслідуючи батьків, став художником.

Отже, обставини життя Петра Головатого були надзвичайно складні й не зовсім сприятливі для творчості. Лише натурам сильним і витривалим вдається врятувати свій мистецький поклик і, незважаючи на ниці перепони, за першої можливості пробуджуватися до творчості. Йому, як рідко кому в історії мистецтва тих ворожих часів, сил на життєвому шляху вистачило надміру. Однак його творчий феномен завжди відроджувався ще з повнішою силою, бо сибірська епопея є неповторною і в плані краєзнавчому, і, очевидно, творчому, та насамперед як свідчення ще не пізнаних творчих таємниць, здатних мужньо йти наперекір долі і творити, та навіть сприймати "без сліз і проклять" місце свого катування як образ чистий і благословенний. Він же залишив тим людям, евенкам, частину свого мистецького спадку на відзнаку своєї вдячності за відгук у своєму таланті таких мистецьких вартостей, яких би йому не дали б ні Карпати, ні Львів. Художник завжди платить кров'ю або власною трагедією за благословенні мистецькі досягнення. Будемо думати, що так є у вибраних митців, про що може нагадати історія світового мистецтва. Сибірська епопея Петра Головатого є вагомою частиною духовного спадку тисяч, якщо не мільйонів українців, висланих на погибель у мертві зони Півночі, де вони умудрялися зберегти не лише життя, але розкрити себе гуманним і здатним до натхненної творчості народом, який своєю присутністю вносив у "прокляті" жорстокою владою території цивілізаційні норми. Небагатьом дано, як Петру Головатому, так багатогранно відтворити об-

раз заслання, – виявляється і там є люди, жадібні теплого людського спілкування, здатних пізнати те, що їм розкривали несправедливо покарані владою, нездатною аборигенам дати цивілізаційне належне. Чи ж не парадокс таких ситуацій, в яких осуджений стає просвітителем приреченого краю! З позицій людської історії місія художника Петра Головатого є унікальною і величною. Його твори залишаються для евенків частиною їх культурного спадку.

Перше, що прагнув художник зробити після повернення, побачити рідні Карпати, відчути їх подих та насолодитись їх вимріяною красою. Але щось сталося в духовному житті Петра Головатого, бо частіше він повертався в думках до своєї хати в Турі, яка стояла над вічною мерзлотою, в якій він зазнав стільки творчих радостей та яку згодом все ж знесла весняна повінь. Правду говорив Володимир Мєшков, коли дізнався про рішуче рішення Петра Головатого повернутись додому, що він буде тужити за Північчю, адже корінням вріс у цю землю, та й сам Головатий надіявся, що можливо ще повернеться в Сибір. І повертався в творчості, бо не раз мотиви Півночі накладалися на Карпатські краєвиди. Хіба ж не відгукується Північ у краєвидах “Місячна ніч над Говерлою”, або “Мряка” (1961), навіть у композиційних рішеннях ще продовжується, найдена в Турі в краєвидах з річками Нижня Тунгуска та Кочечум, у творах “Вечір” та “Будівництво моста ранок” (1962). І вже цілковито по-сибірському звучать зимові мотиви, які лише помилково можна віднести до попереднього періоду: “Зимовий краєвид” (1963), “Барви сяйва” (1965), а то просто твір намальований наче з натури “З тайги” – засніжений простір з оленячою упряжкою – 1964 р.

Чи можна ці ремінісценції недавнього минулого, що вряди-годи так чи інакше з’являлись у творчих працях Петра Головатого, вважати його тугою за величаво-суворою Північчю? – напевно ні. Однак колористичний лад тих давніх творів органічніший та образно активніший. Він був творчо знайдений художником, – це був його твір, ні в кого не запозичений, і виражав з неймовірною чіткістю його сприймання і перші відчуття, мов враження нової планети невідомі раніше та емоційно ним ще не пережиті. Може тому вони так дивували Жореса Трошева, який признавався, що саме Петро Михайлович Головатий, з яким його з’єднала багаторічна дружба, навчив бачити чарівні барви Півночі, заставив уважніше вдивлятися в яскраву палітру “суворого” краю. Адже й його захоплювала краса землі Евенкії, яку також відчув художник, створюючи неперевершені зимові краєвиди. Тож не дивує нервове пророкування Мєшкова про творчий крах Головатого, коли він покине Північ, але в цьому пророкуванні відчувався біль за художником, який так багато зробив для них усіх, бо ж не тільки відкрив очі на чуда природи, на сприймання краси, а ще глибше посіяв зерна високої мистецької культури, людської доброти та інтелігентности. Головатий залишив у Евенкії урок надзвичайного трудолюбства і вірности вибраному покликанню.

Повернувшись, Петро Головатий відновив себе членом Спілки художників, зблизився з багатьма художниками, від яких не приховував своє заслання, а його сибірські краєвиди викликали захоплення. Для заробітку він продовжував у Львові роботу по оформленню музеїв – виготовлення діорам. А малярство залишалось найдорогоціннішою для нього діяльністю. Тепер все частіше він бував у Карпатах, також у Чернівцях, Криму, і, звичайно малював. Художник знов приступав до зображення омріяних мотивів, пристосовлюючись до тонального звучання природи. Однак до цього звучання він додав активніше сприймання гір, що змусило внести драматизуючі елементи кольорового пожвавлення та масиви світла і тіні, але при цьому вгамовуючим чинником виступали спогад академічного навчання та офіційна вимога радянських ідеологічних настанов – дотримуватись соцреалізму, бо навіть незначне кольорове перенасичення розцінювалося даниною формалізму, і звичайно, присікалося. Він замітив, що в шорах цієї усмиряючої збруї знаходилося чимало львівських художників, проте серед них він міг зауважити високу живописну культуру Р.Сельського, М.Сельської, О.Шатківського, В.Патика, – вони були винятковими колористами, в основі чого відчувалися здобутки французького імпресіонізму та європейського мистецтва XX ст., зокрема культура живопису П’єра Боннара, що було причиною анафеми і гострої критики. Для Петра Головатого ця боротьба проти живого живописного слова, що велася у Львові, була достатньо відомою, адже він також в час учнівства активно

вхопив нові колористичні ідеї від свого професора Н.Тоніци, ними користувався і розвивав на тлі вивчення природи навіть у таких невибагливих умовах далекої Півночі, що врешті викликало захоплююче відношення у людей, майже зовсім не підготовлених до сприймання колоризму XX ст. Та вже в Карпатах, враховуючи напружену ситуацію боротьби з формалізмом, яку чимало художників уміло обходили, зберігаючи найціннніше – силу виразу кольору, Петро Головатий також обережно оберігав свою фанатичну любов до краю та зовсім не міняв свою висвітлену палітру, проте тепер значну увагу він зосередив на сюжеті і при цьому думав над проблемою, як цей сюжет втілити живописно. І для розширення кольорової зони він піднімає лінію горизонту, і світлі масиви пагорбкуватих територіальних кольорових площин тонко узгоджує. Висока культура узгоджень панує у краєвидах "Вівці" (1962) з жіночою постаттю, "Село Бергомет" (1962) з контрастною напругою світла, і вже колористично динамічніше намальовані у Львові великі етюди "На околиці" та "Околиці" (1962). Тут наче відчутні початки пристособлення до нових атмосферних умов та, що говорити, з використанням своїх сибірських досягнень – монументалізація образу природи, змінила і збагатила творчий процес, що успішно проявилося у творах "Село Пістинь", "Річка Пістинька", "На полонині" (1963). Та ще пишніше і колористично багатше, насамперед з властивою пристрастю до насичених кольорів Петром Головатим виражено в ряді краєвидів: "Буковина", "Шешори", "Копиці. Село Пістинь", "З роботи" (1964). Такі здобутки значно оживили мистецтво художника і він продовжує в наступних роках, коли стиль його набирає глибшого живописного синтезу і в ньому зникає повністю імпресіоністична дрібність мазка, а колір звучить з новою силою – у всьому відчутно життєву пристрасть, наче віднову, розкриваючи світ радіснішого прийняття життя: "Вид на Високий Замок" (1965) і чудова багатофігурна сцена на тлі синьо-блакитних гір "Храмове свято, село Бистрець" (1965). Поштовхом для зміни манери виконання послужило нове середовище, в якому він здобув життєву впевненість і відчув людське тепло, адже як багато йому у Львові допомогла Ірина Вільде та й у львівській Спілці художників він здобув визнання як митець і прийнятий як "чудова людина, гарний товариш, дуже симпатичний і товариський" (зі слів В.Патика), "про цю людину, як особистість можна писати виключно в мажорному ключі" (вислів художника Стефана Костирки), "я мав щастя бачити художника з великою щирою душею, незламного перипетіями життя. А життя, доля його були нелегкі. Оптимізм, мужність, віра, людяність – давали Петру Головатому сили для наполегливої творчої праці" (зі спогадів художника Миколи Андрущенка), "На мою думку творча спадщина Петра Головатого заслуговує на здобуття "заслуженого художника" посмертно" (за спогадом художника Зеновія Кецало). Але поки будемо говорити про Петра Михайловича як живого, що після Півночі вбирав у себе барви Карпат і Буковини, зцілявся могутністю рідної землі, любувався її щедрістю. Тому так яскраво цвітуть соняшники в його натюрмортах і так густо оточені зеленими деревами дороги ("Лісова дорога" (1965), "На озері" (1965), "Погулянка" (1965)).

Неможливо поминути однієї роботи Петра Головатого, по суті такого типу єдиної, – алегорична постать Осені на тлі дерев та поле з копицею збіжжя (1965) – оголена молода жінка під деревом, що зриває червоне яблуко, можна сприйняти, як спогад академічної програми і згадку професора Н.Тоніци, спогад юнацьких літ і надій на безхмарну творчість. Образ нагадував минувшину, коли такі символіко-алегоричні теми були досить поширеними, але за тривалий час більш як півстолітньої давнини саме такі образи уже сприймаються наївним анахронізмом або болючим докором, адже трудно віднайти приклад з минулих століть, щоб у якомусь з них уміщалось у невеликий (півстолітній) проміжок часу така кількість жахіть, так мало цінувалась людина, піддана випробуванням нелюдських сатанинських теорій під надуманими прагненнями раю на Землі – це був справжній коловорот смерті, коли безкарно панували наймерзенніші людські пристрасті, які ледве не загубили культуру, цивілізацію, набуті віками духовні вартости. На цей час припала молодість Петра Головатого, становлення його як художника, і, очевидно, не лише його. Тому повернення у 1965 р. до образу юності сприймається не однозначно.

Однак у Львові, як уже згадувалося, життя художника проходило наповнено. Він був задіяний у музеях над діорамами і багато творчо працював,

брав участь у щорічних спілчанських виставках. Проте в краєвидах все більше його манили романтичні мотиви, після зими він з нетерпінням чекає весни, і хоч яка чудова мальовнича осінь, але він її малює рідко. До зимових тем звертається з якоюсь збудженою посвятою і малює зимові краєвиди, як чисте освідчення в любові. Якщо малює зиму в Карпатах, то у святкові дні Різдва, з колядниками, з природою святково прибраною, з урочистим настроєм ("Свято в Карпатах" (1968). Вони тамують в собі нестримний потяг до розуміння чогось вічного, викликаючи нестерпну журбу за таємницею простору, за нездійсненим ідеалом. Його повністю захопила природа у її вічному циклічному ритмі. Однак кілька мотивів з Пожижевської розкривають зовсім інший образ, який ще не зустрічався в творчості Петра Головатого. Ці романтичні краєвиди наче з'явилися з іншої образної категорії. Природа Півночі дарувала йому радість творчости, він у ній знаходив душевну підтримку в тяжких переживаннях своєї самоти, тому й малював її величаво яскравою. В Карпатах після звільнення він відчув себе творцем і мислителем, що здобув право роздумувати над безмежністю світу та його нерозгаданими таємницями. Там на далекій і суворій Півночі в такому ключі подібні питання категорично не поставали – головним було спілкування з природою, як джерелом сили і мужности. В Карпатах художник уже був вільною людиною, над якою більше не висіли Дамоклів меч і безчестя безправної людини, тому тут він прагнув поринути у світ роздумів над божественною природою, над її досконалістю. Він з успіхом малював Карпати, а також околиці Львова, славний Кайзервальд, поступово осягаючи героїко-епічний образ природи, який був досягнутий на Півночі. Два краєвиди Пожижевська могли задоволити художника. Після них з'явилась, як синтез, картина "Мій рідний край" (1970). Твір величавий і спокійний, з продуманою й зрівноваженою композицією, з глибоким розумінням повітряного простору, однак позбавлений інтенсивності кольору, що спричинило зміну наголосів: вийшов дещо театралізований і зовсім звичний краєвид, вповні відповідний тодішнім вимогам парадного краєвиду. В такому ж характері створено побутову сцену "Обід" (1969) з групою робітників, що розмістилась на траві за розстеленою скатертиною з обідом, принесеним дівчиною, яка ще читає їм газету. Тут повністю зрозуміле завдання і вся банальна нарочитість сцени. Подібні "твори" малювали львівські художники спеціально для виставок, що заохочувалося ідеологічними установами. У спадщині Петра Головатого вряди-годи щось подібне ще з'являлося – "Дві епохи" (1979) з протиставленням гостроверхої бойківської стодоли з новітньою архітектурою. Однак, до слова, такі твори були даниною членству спілки, і сприймаються анахронізмом, допущеним не з волі автора. Щось подібне, але не з таким перебільшенням офіціозу, з'являлось і на Півночі, – згадати б сцену "Сім'я оленеводів, Карахай" (1956) або краєвид з підтекстом "Красноярськ, нічна зміна" (1960). Але в цьому проявлялось бажання участі у виставках, тому така категорична несхибність позиції була явно надуманою і духовно чужою, однак і в таких творах засвідчувалася жива нота, бо вихоплювалася з живого середовища і була з ним органічно зв'язана. І хоча художник допускав нарочитість, то вона не вражала здорову суть природи, яка залишалась для Головатого і об'єктом глибокого поклоніння, творчого діалогу тривалого і довгожданого.

І у Львові Петро Головатий не пропускав участі в ювілейних відзначеннях, – так до 100-річчя від дня народження Лесі Українки він створив картину "Леся слухає діда Лева" (1970) – у волинському пралісі біля багаття. Проте головний у творчому діапазоні залишався краєвид, в чому художник все глибше виражав своє сприймання природи і своє розуміння процесу життя. Уже краєвид "Вечір" (1971) сповнений такого проникнення в структуру природи, де поряд з колористичним навантаженням прослідковується прагнення передати конструктивну силу і монументальність мотиву. Завдання живописності в цьому краєвиді набуло першочергового значення, – це те, до чого Петро Головатий йшов упродовж творчого життя. Тут він вповні досягнув хвилюючої вібрації кольорів, як виняткового ефекту світла й тіні. І тому "Весна в Боргаметі" (1972), де весь простір ще покриває сніг, ефект сонячного світла і повітряного простору набирає виняткового піднесення колористичним зіткненням доповнюючих кольорів: золотистого з фіолетово-сріблястим, голубувато-перламутровим, у свою чергу наповненими протилежними

рефлексами, творячи унікальну за звучанням тональність.

Тепер кожний краєвид, – це, передовсім, завдання живописності, як подібно було вирішено імпресіоністами, а пізніше Сезанном та іншими художниками XX ст. У тій живописності заключалась глибинна вітальна сила, як торжество вічної природи, що заражає активною енергією людину. Життєвість кольору – у взаємному проникненні одного кольору в другий, а світло тут відіграє подвижницьку роль, бо сприяє їх вібрації, – хіба ж не так чудесно наповнений краєвид "Весна в Боргаметі"?! А група маків, схоплених з натури в розсіяному світлі з безліччю ледве вловимих ніжних тональних відношень, дає той нарешті досягнутий оптичний синтез, до якого так прагнув художник. Уже вповні конкретно відтворена "Осінь у Шевченківському гаю" (1974). Ще раніше у творчості Петра Головатого велике значення займав мотив природи з головним завданням що зображати, хоча й немаловажним залишалось і виконання. Надовго відірваний від рідної землі, він тепер після звільнення міг безборонно зображати Карпати й рідну землю, тематично й композиційно зв'язаний з традицією, однак уже у Львові, починаючи з краєвиду "Вечір", інтенсивно шукає на основі активізації світла і кольору життєву форму вираження. В цьому керунку кримські краєвиди, крім яскравості, не вирішили проблеми, і художник знову повернувся до кольорової стриманості, однак з немислимо тонкими нюансами, заявляючи у цих останніх краєвидах висоту технічної майстерності. І хоча в оцих останніх років образах природи менше попередньої життєвості, проте виявлені досягнення, в пошуках трактування світла, яке м'яко оточує предмети, виражаючи своє найсокровенніше – прагнення до величі, могутності й героїчності, в чому бере участь загальна атмосфера, повітря, він досягнув того, чого довго шукав: органічне узгодження неба і землі, як вираз їх єдності, в чому прихована сокровенна таємниця буття і вічність природи. Таким змістом сповнені його краєвиди "Туман долиною" (1979), "Говерла" (1979), "Захід сонця" (1979). Але ще журба за нерозкритою таємницею буття постійно ним одолівала, і змушувала вдаватись до образів містично-символічних "Вечір" (1979); "Вечірній настрій" (1979); "Кременець, червоний захід" (1980). Тут він прагнув, як і було на Півночі, до героїзації, до образів могутньої природи, яка так приховує свою сутність, залишаючи людину з роздумами про вічність і прощання із найчарівнішим – зі світлом, з сонцем, за чим тужить душа, промовляючи молитву вдячності Всевишньому. Ці роздуми внесені в краєвиди 1980-их рр. Вони застигли в них нерозгаданою драмою, яка не тільки ошляхетнила твір, а також піднесла ці твори останніх років до мистецьких вершин, до яких так наполегливо прагнув художник, наділений винятковим творчим темпераментом, чистим, оповитим сонцем даром відчувати все на землі – натхненне і поетичне, тому з такою любов'ю малював квіти, рідні гори, скромні хатинки. Але його нездоланно манила далеч, безмежність простору, тому так бадьоро він себе почував серед гір, учився тут витримки й набирався сили здолати життєві трудноці. Доля продовжила його життя. Він після суворої Півночі ще зміг змістовно прожити тридцять літ і присвятити їх найціннішому – малярству, і створив чимало прегарних творів, але ніколи не згадав своїх поневірянь, не дорікав своїм мучителям, не зрадив собі, тобто не принизив своєї гідності. Його твори останніх років – "Село Новий Березів" (1980), "Верхнє Синєвидне. Захід сонця" (1981); "Пожижевська" (1981); "Дорога" (1983); "Перевал" (1983) та надзвичайно поетична картина "Пожижевська перед бурею" (1986) – це твори високого художнього стилю, мовби заповіт усього життя Петра Головатого. У них висока культура виконання і глибоке почуття, віддане творчості.

Статті

Ксенія РОЖАК

ШАРЖ І КАРИКАТУРА У КОНТЕКСТІ ВИДАВНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКОГО УГРУПОВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ

Ksenia ROZHAK. On Charge and Caricature in the Context of Editorial Activities by Ukrainian Sich Riflemen Art Group.

У статті досліджуються шарж і карикатура, якими ілюструвалися пресові видання Українських Січових Стрільців (УСС). Здійснено аналіз видавничої діяльності культурологічно-мистецького об'єднання – Пресової Кватири УСС, подано перелік стрілецьких часописів сатирично-гумористичного спрямування, виявлено особливості творчої манери митців, що працювали в жанрі карикатури: І.Іванця та О.Куриласа. Карикатура розглядається у взаємозв'язку зі змістом опублікованих у виданнях літературних творів.

В українському мистецтві першої третини XX ст. спостерігається бурхливий розвиток газетної та журнальної графіки, в якій особливу роль відігравали сатиричний рисунок та карикатура. Це значною мірою зумовлювалося історико-політичними подіями, що відбувалися в тогочасному суспільстві. Сатирична графіка як один з найоперативніших жанрів образотворчого мистецтва здатна оперативно реагувати на певні суспільні зміни, а тому особливо активно розвивається в періоди, позначені драматичними історичними подіями. На поч. XX ст. таким поштовхом стали події Першої світової війни та пов'язана з нею активізація політичної боротьби на теренах Галичини.

Вплив збройних сутичок на розвиток карикатури досліджував німецький мистецтвознавець Едуард Фукс у монографії "Der Weltkrieg in der Karikatur"("Війни світової історії в карикатурі"). Він здійснив огляд історії розвитку карикатури у контексті масштабних світових воєн упродовж шести століть, з 1450 до 1914 р. У вступній частині праці Е.Фукс наголошує, що "...сатиричний резонанс, який війни набули у міжнародній карикатурі, слугує цінним засобом закарбувати психологію історичної доби, оскільки саме карикатура, створюючи видимі і зрозумілі образи, є точним і незаперечним віддзеркаленням свого часу". Як стверджує автор, "Міжнародна карикатура цього відтинку часу (напередодні Першої світової війни 1914 р.) – це дзеркало наближення фатальних подій... На всі часи закарбувало це дзеркало сліпоту, з якою Європа пішла назустріч трагічній долі, що відкрилась перед нею у серпні 1914 р."[1].

Віддзеркаленням суспільно-політичних подій часу були й українські сатирично-гумористичні видання. На поч. XX ст. у Львові з'являються нові сатиричні часописи – "Звон", "Комар", "Зеркало", "Страхопуд". Їх ілюстрували Я.Струхманчук, Квач, Зюленко, Є.Турбацький, О.Кузьма, Я.Пстрак, Т.Романчук, які у своїй творчості використовували риси експресіонізму, кубізму, символізму. Ці журнали, традиційні за літературно-оповідальними прийомами, завдяки опублікованим зразкам політичної карикатури набули гострого публіцистичного звучання[2].

Шарж і карикатура відігравали важливу роль у творчості митців, що входили до складу прифронтового культурологічно-мистецького угруповання Українських Січових Стрільців – Пресової Кватири. Українські Січові Стрільці (далі – УСС) усвідомлювали потребу видання спеціальної друкованої преси для військових, у якій була б можливість відтворювати умови фронтового та позафронтового стрілецького життя[3].

Налагодження видавничої діяльності у польових умовах було унікальним на той час явищем, не притаманним для жодного з військових формувань Європи. Є згадки про пресові видання та дивізійну газету, які видавалися офіційним командуванням УПА під час Другої світової війни.

[1]Цит. за: Нестеренко В.О., Батенко Т.І. Шарж і карикатура в системі графічного мистецтва: Навчальний посібник.– Львів: Астролябія, 2008.– С. 151.

[2]Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова XX ст.– Львів: Каменяр, 1995.– С. 120.

[3]Іванець І. Пресова Кватира У.С.С. // Літопис Червоної Калини на 1936 р.– Львів, 1935.– С. 7.

Проте ці видання вже не мали такого значення, як преса УСС, яка лише формально підлягала військовій цензурі, а фактично відзначалася свободою слова[4].

Стрілецькі часописи, крім національно-патріотичного, мали виразний сатирично-гумористичний характер. Член Пресової Кватири, письменник А.Баб’юк так обґрунтовував доцільність сатиричного спрямування стрілецької преси: “Не треба зараз думати, що гумористичні видання тільки для того появляються, щоб розбудити веселість у приспаних, зниділих думках стрільців, і що в них вміщуються нічого не варті жарти, які по хвилевім перечитуванні та сміху перестають бути цінними. Так не є! Гумористичні і сатиричні видання мають на ціли переважно всі їдким гумором та сатирою направляти тих одиниць або загал, як зі стрілецького так і поза стрілецького світа. Найдете в них цікаві нотатки з нашої політики, себто гірку іронію її, найдете в них болючу, а правдиву сатиру зі сучасного нашого життя”[5].

Перші стрілецькі часописи писалися від руки і були надруковані на гектографі або шапірографі незначним тиражем –від одного до кількох сотень примірників. З 1915 до 1917 рр. УСС видали ряд багато ілюстрованих гумористично-сатиричних часописів: “Самохотник” (вийшло 40 чисел), “Самопал” (від травня 1916 р. – 3 числа), “Бомба” – (з 1916 р. – 3 числа), “Усусу” (за 1916-1917-ті рр. – 7 чисел) та інші. Всі пресові видання УСС були неперіодичними, що пов’язане з польовими умовами їх друку. Після виходу декількох чисел видавництво з невідомих причин припинялося[6].

Першим виданням Пресової Кватири була поема Р.Купчинського “Новініада” з ілюстраціями О.Куриласа. Твір надрукований під час постою Коша УСС в с. Замкова Паланка у 1915 р., в єдиному примірнику на 21 сторінці. Зміст поеми – романтичні пригоди та фронтові будні стрільця Новіни, відомого серед стрілецької молоді ще з передвоєнних часів. Всі персонажі, згадані у творі та змальовані в ілюстраціях, є реальними. Твір постійно доповнювався і незабаром був виданий у двох редакціях. Посеред тексту вміщені невеликі побутові сценки, на яких головний герой зображений у різних комічних ситуаціях. Вони досить гармонійно вплітаються у текст твору і виявляють ті моральні якості стрільця Новіни, які постійно висміювалися в стрілецькому середовищі – пихатість, погорджування шляхетським походженням і непридатність до життя в польових військових умовах[7].

За допомогою діячів Пресової Кватири та фінансової підтримки Пресового фонду у Львові Український Стрілецький Союз видавав суспільно-політичний часопис “Шляхи”. Він став засобом виразу стрілецької ідеології та збірником матеріалів до історії Стрілецтва. Всього вийшло 44 номери “Шляхів”, серед ілюстраторів яких були і стрілецькі митці Л.Гец та І.Іванець[8].

Згодом, в Коші УСС у Пісочній, під редакцією М.Угрина-Безгрішного налагоджується видавництво сатиричних журналів “Самопал” та “Самохотник”. Вони з’явилися відбитками на шапірографі, з карикатурами О.Куриласа, які змальовували так зване кадрове життя в запіллі[9].

21 липня 1915 р. під час перебування Коша УСС в Кам’янці біля м. Сколе на Львівщині вийшло перше число періодичного гумористично-сатиричного часопису “Український Самохотник” (самохотниками військові австрійської армії називали стрільців-добровольців, що воювали в Карпатах), який регулярно виходив до лютого 1918 р. (іл. 1). У журналі, крім всебічної оперативної інформації зі стрілецького життя, публікувалися гумористичні оповідання, дотепні анекдоти, поетичні твори, жарти на стрілецькі та загальноукраїнські теми. Окремі числа присвячені виходу стрілецьких сотень на лінію фронту. Важливе місце у публікаціях та карикатурах “Самохотника” займало алегоричне змалювання відносин між стрільцями. Всього вийшло 40 чисел часопису[10].

---

[4]Коринт Б. Військова преса УСС // Вісті Комбатанта.– 1962.– Ч. 1.– С. 32.

[5]Баб’юк А. Стрілецька преса // Вісник СВУ.– 1917.– Ч. 169.– С. 619.

[6]Коринт Б. Військова преса УСС...

[7]Преса “Українського Січового Війська” // Червона Калина: Літературний збірник “Українського Січового Війська”.– Львів: Кіш “Українських Січових Стрільців”, 1918.– С. 6.

[8]УСС у боях та міжчассі. Мистецька спадщина.– Львів: Національний музей у Львові ім. А.Шептицького; Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток.– К.: Оранта, 2007.– С. 10.

[9]Іванець І. Пресова Кватира У.С.С...

[10]Преса “Українського Січового Війська”...– С. 76.

Перший і другий річники "Самохотника" (1915, 1916 рр.) з'явилися другим накладом у 1917 р. за кошти Спілки-"Самохотника" у "Січовому Коші". Редакція, дописувачі та ілюстратори часопису змінювалися декілька разів. Видання було багато ілюстрованим. Рисунки та карикатури супроводжувалися широкими коментарями або примітками редакції[11].

Сатиричний текст і сатиричний рисунок в "Самохотнику" підпорядковані єдиній ідейно-змістовій концепції. У першій програмній статті у жартівливій формі викладені принципи видання часопису. Редагував "Самохотник" стрілець, відомий під псевдонімами "Тото-Долото" та "Само собою не – Руданський". Автором більшості карикатур часопису був О.Курилас[12].

У деяких ілюстраціях до "Самохотника" О.Курилас розробляє багатофігурні сюжетні теми. Зокрема, такими є його карикатури у 20-21 числі "Солідарність української репрезенти", "Напад У.С.С. на професора І.Боберського за видання картки "Дорога століть на Україні" та "Парнас у Коші". В цьому ж числі зафіксована карикатура на представників колишнього складу Бойової Управи, серед яких такі відомі особистості, як В.Бачинський, В.Темницький, М.Ганкевич, Л.Цегельський. Провідні тогочасні історичні діячі К.Левицький та Н.Василько зображені відпочиваючими на престолі, на першому плані – професор І.Боберський і д-р К.Трильовський. Митець намагається відтворити доброзичливу атмосферу, яка, незважаючи на певні розбіжності у поглядах, панувала в середовищі стрільців у Коші УСС (іл. 2).

У манері зображень відчувається ставлення митця-карикатуриста до події чи явища, симпатія чи антипатія до певної особи. Влучність обраних характеристик зумовлена притаманним О.Куриласу вмінням гостро бачити, відчувати гротескне і виявляти це у карикатурі.

У 25-26-му числі "Самохотника" були вміщені шаржі О.Куриласа на редактора іншого стрілецького часопису – "Червона Калина", працівника і фотокореспондента Пресової Кватири М.Угрина-

Іл. 1. Обкладинка до журналу "Самохотник".– 1917.– Ч. 29-30. Папір, туш, перо.

Іл. 2. О.Курилас. "Бойова Управа". Ілюстрація до журналу "Самохотник".– 1917.– Ч. 27-28. Папір, туш, перо.

[11] Самохотник: Сатирично-гумористичний часопис Українського Січового Війська.– 1917.– Ч. 1.– 24 с.

[12] У.С.С. з карикатур та дотепу "Самохотника". У 20-літню річницю УСС // Комар.– 1934.– Ч. 18.– С. 4-5.

Безгрішного (іл. 3). Символічним є підпис під рисунком, – “А ми тую “Червону Калину” високо, гордо піднімемо”. У манері трактування образу помітне миттєве схоплення автором характерних рис М.Угрина-Безгрішного та вдалий вибір зображальних засобів. Редактор “Червоної Калини”, тримаючи в зубах гроно калини, енергійно, рвучко відштовхується від огорожі з колючого дроту. О.Курилас завдяки унікальній пам’яті відтворює найменші порухи обличчя, характерні вигини вуст та брів, форму носа. жестикуляцію, миттєві нервові рухи тіла редактора. Зображення побудоване за допомогою ламаних ліній, різких експресивних штрихів, які, групуючись, виявляють об’ємну масу і форму фігури, динамічні ракурси рухів.

Іл. 3. О.Курилас. “Підхорунжий УСС М.Угрин-Безгрішний, редактор “Червоної Калини”. Ілюстрація до журналу “Самохотник”.– 1917.– Ч. 22-26. Папір, туш, перо.

У віньєтках “Самохотника” вміщувалися шаржі на відомих у стрілецькому середовищі постатей. У цих карикатурних портретах перед глядачем постають образи з властивою їм фізіономічною й психологічною характеристикою. Митець не лише візуально вивчає обраних моделей, а й досліджує їх особисті якості, –характер, звички, уклад життя, спосіб мислення, на основі чого створює образи.

Особливою виразністю відзначається віньєтка О.Куриласа “Тато Чумчумаха”, опублікована у 27-28 числі 1917 р. Основним композиційним акцентом є обличчя зображеного стрільця. Для досягнення максимального виражального ефекту художник вдається до методу деформації обличчя, диспропорційно збільшуючи лицьову частину голови, змінюючи форму та розміри окремих частин обличчя, – носа та рота. Такі експерименти з формою і є визначальними у емоційно-настроєвому звучанні твору.

Значною популярністю серед стрільців користувався і часопис “Самопал”. Перше число “Самопалу” вийшло на 16 сторінках 15 травня 1916 р. під час постою Коша УСС у Свистельниках. У ньому в гумористичній формі викладена концепція видання: “Самопал” стріляє без нічиєї принуки всяку нечесть, лінь, гниль, безхарактерність та подібне хрунівство. Готов до стрілу все, коли тільки треба. Видає: Хвабрика запорожських самопалів”. З’явилось всього 2 ”вистріли” журналу, з невідомих причин Кіш припинив його видання[13].

Ілюстрації з’являються лише у другому числі часопису, значно ширшому за змістом. Заставки у поєднанні з дрібними жартами ілюстрували щоденне життя та будні стрілецького побуту, висміювали взаємостосунки та побутові конфлікти в середовищі військових. Іноді зміст карикатур розкривався за допомогою тексту, проте досить часто стрілецький гумор був зрозумілим лише самим стрільцям (іл. 4)[14].

У с. Свистельники в травні 1916 р. М.Угрин-Безгрішний та А.Лотоцький започаткували видання щомісячного “Вістника Пресової Кватири УСС”. Програма видання, опублікована у вступі першого числа, передбачала, що “Вістник Пресової Кватири УСС” стане тим органом, “що був би дзеркалом життя нашої “новітньої Січі”, деб попри звідомлення з життя в Коші містили ся й літературні твори, що знову ж були б дзеркалом духовного життя Стрілецтва, його думок, ідей, прямувань шляхом Сонця й Краси”[15].

[13] Преса “Українського Січового Війська”...– С. 83-84.

[14] Самопал: Сатирично-гумористичний часопис Українського Січового Війська.– 1916.– Вистріл 2.– 16 с.

[15] Коринт Б. Військова преса УСС...– С. 33.

Основним завданням видання був збір матеріалів до історії "Січового Війська", в ньому, крім новин та інформаційних повідомлень публікувалися літературні твори та статті стрілецьких письменників.

Іл. 4. "Робітня Мухи". Ілюстрація до журналу "Самопал".– 1916.– Вистріл 2. Папір, олівець.

Вийшло лише 3 числа часопису, друге й третє – спарене, видане в липні 1916 р. в с. Потоки біля Рогатина. Деякі твори з "Вістника" передруковувались в "Українському Слові" та у "Вістнику визволення України" у Відні. Зі звільненням редактора з "Пресової Кватири" Коша УСС "Вістник" перестав видаватися[16].

З 1916 р. під гаслом "Сатиричний орган неінтелігентних інтелігентів. Виходить коли треба" починає видаватися сатирично-гумористичний часопис "Усусу". Неінтелігентними інтелігентами називали тих стрільців, які ще не здали так званого іспиту зрілості. Загалом вийшло 7 чисел часопису, останнє – під редакцією Хв.Вовка 25 червня 1917 р. у Відні.

Сюжети дотепів та карикатур у перших числах часопису присвячені висміюванню псевдоінтелігентності представників тогочасної еліти. В одному з чисел опубліковані влучні за характеристикою образу шаржі на представницю "інтелігентного жіноцтва", хорунжу УСС, відому під прізвиськом Синички-Небелички. В наступних числах тематика публікацій розширюється, охоплюючи актуальні громадсько-суспільні проблеми[17].

Взимку 1916 р. представники "Артистичної Горстки" Українських Січових Стрільців в польових умовах у с. Тудинка над Стрипою започаткували видання неперіодичного гумористично-сатиричного стрілецького часопису "Бомба"[18]. У 1916 р. вийшло лише два рукописні числа "Бомби" на 52 сторінках великого журнального формату, ілюстровані численними рисунками І.Іванця, Л.Лепкого, О.Куриласа, Л.Новіни-Розлуцького та інших. Більшість публікацій і карикатур "Бомби" відзначалися гострою сатирою на негаразди в галицькому суспільстві та в стрілецькому житті[19].

Перше число (21 січня 1916 р.) з оригінальною кольоровою віньєткою присвячене постаті Кирила Трильовського. Сюжети невеликих за розміром ілюстрацій повністю підпорядковані змісту опублікованих творів, що додатково підкреслюється використанням у композиції зображень цитат з текстів.

Друге число "Бомби" видане 19 лютого 1916 р., його зміст присвячено критиці старшини УСС та діяльності українських псевдопатріотів. Зокрема, змістом одного з оповідань є історія про вченого-офіцера, який розповідає про "дротяні перешкоди". Текст супроводжується карикатурою: перед шеренгою стрільців розміщено декілька рядів колючого дроту, за яким – витяг з лекції офіцера, суть якої через надмірну науковість не зрозуміла.

Практично на кожній сторінці "Бомби" поруч з текстом розміщені невеликі багатофігурні сценки, що відображають безпосередню реакцію митців на реальні події та факти стрілецького життя. Найвиразнішими серед таких карикатур малого формату є "Веде Дорук військо", "УСС професор І.Боберський при огневій лінії" та цикл карикатур про сни стрілецьких офіцерів.

[16]Там само.– С. 11.

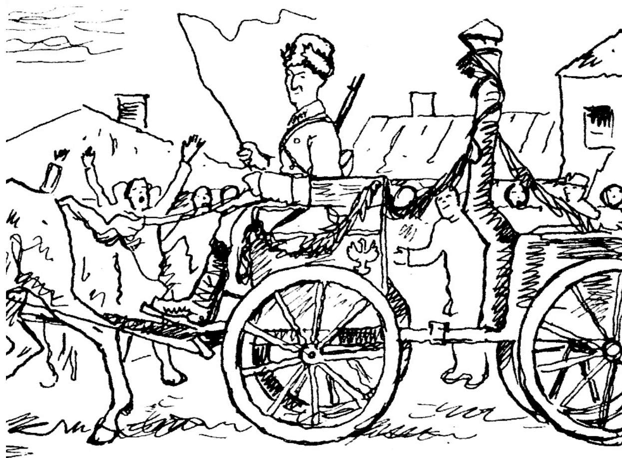
[17]Преса "Українського Січового Війська"...– С. 99-101.

[18]Бомба. Сатирично-гумористичний часопис Українського Січового Війська.– Львів: Кіш "Українських Січових Стрільців", 1918.– Ч. 1.– 7 с.

[19]Преса "Українського Січового Війська"...– С. 87-88.

Під час постою І-ої Бригади УСС після виснажливих боїв під Городком в с. Красів поблизу Щирця під редакцією І.Іванця та Л.Лепкого було укладено польовий сатиричний журнал “Великодня бомба”. В техніці друку і літографії було відбито 300 примірників часопису, що мав 16 сторінок зшиткового формату. Журнал став третім, окремим тематичним числом “Бомби”. Як стверджує один з редакторів видання, І.Іванець “Число було зложено дуже скоро, можна сказати, що відрухово, а безпосереднім товчком до нього була обставина, що я мав їхати з дорученнями команди Бригади в справах доповнень до Секретаріату Військових Справ і тов. Лепкий піддав ідею, щоби при тій нагоді використати друкарські і літографічні можливости, що їх давала тодішня столиця З.У.Н.Р., Станиславів”.

У “Великодній Бомбі” у поетичних рядках Л.Лепкого під назвою “Великодні тропарі і кондаки Галицької области У.Н.Р.” в алегоричній формі відтворені настрої, що панували в тогочасному середовищі українського січового стрілецтва. Ці тропарі та кондаки поділяються на дві частини, –”військові” та світські (або цивільні).



Іл. 5. І.Іванець. “Бій під Вишенкою Малою”. Ілюстрація до журналу “Великодня бомба”. Папір, туш, перо.

Зміст військових антифонів – критика політики вищого військового командування УСС – Начальної Команди, яка не підтримувала ідеї реорганізації Бригади УСС та збільшення її складу. У світській частині автор гостро висміює невміле господарювання чиновників та нераціональне використання запасів бориславського нафтового басейну, що на той час було актуальною проблемою суспільного життя, яка активно обговорювалася.

Сатиричні рисунки у “Великодній Бомбі” не пов’язані з текстом та розміщені на окремих сторінках, – “Тріюмфальний в’їзд після побіди над Вишенькою Малою”, “На карузелі”, “Дефіляда босих у Вишколі”, “Піхотний їздець”. В карикатурі І.Іванця на офіційне бойове повідомлення 28 березня 1919 р., – “Тріумфальний в’їзд після побіди над Вишенкою Малою” (іл. 5) представлено отамана Микиту, команданта першого стрілецького корпусу з батогом у руці, який в’їжджає на польову кухню. Зміст карикатури полягав в тому, що текст бойового повідомлення був невдало відредагований і з нього випливало, ніби бій і справді йшов за здобуття кухні. Багато жартів і карикатур, пов’язаних зі стрілецьким побутом, з часом втратили своє значення, тому вимагають додаткового коментування і пояснень[20].

Видавництво “Бомби” на деякий час припинилося, наступне число вийшло у січні 1918 р.[21].

У травні 1917 р. під редакцією М.Угрина-Безгрішного з ініціативи А.Лотоцького, В.Огоновського і Ю.Шкрумеляка під час дислокації Коша УСС у Пісочній почав видаватися гумористично-сатиричний ілюстрований січовий орган “Червона Калина”. Впродовж 1917 р. вийшло 6 чисел, вміщених в одному томі. На обкладинці, оформленій віньєткою О.Куриласа, поданий зміст всіх публікацій, серед яких – публіцистика, поезія, проза, нариси, спогади, сатиричні мініатюри, анекдоти. У “Червоній Калині” друкувалися твори А.Лотоцького, А.Баб’юка, В.Бобинського та інших менш відомих літераторів, що виступають під псевдонімами. “Червона Калина” відзначалася яскравим, професійним ілюстративним оформленням. Зміст окремих тем карикатури іноді передавали влучніше, ніж текстові матеріали[22].

В першому числі часопису особливо цікавими є ілюстрації О.Куриласа з підписами: “Де Новіна на “штіцпункті” та “Чи їсти, чи пити – от питання!”. У цих карикатурах на перший план виступає сатирична оцінка репутації стрільців, їх діяльності, розумових і моральних якостей. Тут яскраво виявляється здатність художника-ілюстратора з величезної кількості різноманітних деталей оби-

[20]Іванець І. Великодня “Бомба” // Назустріч (Львів).– 1936.–4 квітня.– С. 7-9.

[21]Преса “Українського Січового Війська”...– С. 88.

[22]Горєвалов С. Військова журналістика України в національно-визвольних змаганнях.– Львів, 1997.– С. 72.

рати найхарактерніше, оминаючи все другорядне. Спрощені до максимуму і в той же час перебільшені в певних деталях, образи гостро відтворюють у сатиричній манері психологічні та фізіономічні характеристики зображених персонажів.

В останніх числах "Червоної Калини" опубліковані ще декілька стрілецьких шаржів О.Куриласа – "Стрілецька муза в обіймах" (ч. 5, 1917), "Бицьо" на Волині" (ч. 6, 1917), "Стрілецька муза в образах" (ч. 27-28, 1917). Кожен портрет-шарж супроводжувався відповідними підписами. Митець приділяє значну увагу психологічній характеристиці зображених, надає великого значення виразності деталей, застосовує тонкі алегорії, завдяки чому його шаржі набувають гострого сатиричного звучання[23].

Сатирично-гумористична преса Українських Січових Стрільців була унікальним явищем в історії української періодики XX ст. Члени Пресової Кватири чітко усвідомлювли важливість історичного моменту, очевидцями якого вони були, та намагалися зафіксувати його у своїх пресових виданнях, для яких характерні тісний взаємозв'язок літературних творів та ілюстративного оформлення.

Основними темами, що висвітлювалися у стрілецькій карикатурі, були нерішучість офіційного військового командування, події щоденного життя та побуту стрільців у складних військових умовах. Основним завданням, яке ставили перед собою митці – ілюстратори стрілецьких пресових видань, серед яких насамперед потрібно відзначити постаті О.Куриласа та І.Іванця, було виявлення найбільш характерних рис стрілецької вдачі та їх сатиричне висміювання. Важливе місце у карикатурі УСС відігравали шаржі на відомих у стрілецькому середовищі постатей. Особливо активно у цьому жанрі працював О.Курилас, для творів якого притаманні точність у передачі індивідуальних характеристик зовнішності та характеру зображених осіб.

Публікації та карикатури у стрілецьких виданнях охоплювали широкий спектр проблем загальноукраїнського значення, подавали іронічно-критичну оцінку практич но всіх аспектів тогочасного суспільно-політичного життя Австро-Угорської імперії.

[23]Коринт Б. Військова преса УСС...– С. 33.

Нові видання

Вульф Кристоф. Антропология: История, культура, философия / Пер. с нем. Г.Хайдаровой.– СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008.– 280 с.

2008 року у спільній серії "Професорська бібліотека" видавництва Санкт-Петербурзького університету та видавництва "Академія досліджень культури" побачила світ книга "Антропологія: Історія, культура, філософія" пера Крістофа Вульфа, професора Вільного університету Берліна, засновника Міжнародного центру історичної антропології, колегії "Інсценування тіла в культурі" та нової міждисциплінарної і транскультурної методики в антропологічних дослідженнях.

У першій частині монографії, що є концентрованим виразом всього проблемного поля сучасної антропології, зроблено огляд її основних парадигм – "Еволюція-гомінізація-антропологія", "Філософська антропологія", "Антропологія в історичній науці", "Культурна антропологія", "Історична антропологія". Найбільший інтерес викликає розділ "Культурна антропологія", у якому автор окреслив ті дослідницькі імпульси, які етнологія дає сучасним антропологічним студіям.

Друга частина роботи розкриває оригінальні досягнення і наукові методи німецької школи Історичної антропології останніх тридцяти років як синтез багатьох дисциплін, присвячені феномену тіла в культурі та обґрунтуванню методу антропологічної рефлексії, який застосовний до дослідження всього, що стосується людини, її історії і культури, методу, що "орієнтує на постійне звернення дослідника до своєї історичної та культурної ситуації, до обумовленості своїх уявлень контекстом і веде до визнання неможливості для людини осягнути всю повноту свого буття" (с. 272).

Особливу увагу вділено розробкам науковців Вільного університету Берліна в галузі філософії тіла, а конкретніше його міметичним та перформативним практикам, що є на вістрі сучасних світових досліджень. Поняття перформативності, яке раніше використовувалося в лінгвістиці, у філософії XX ст. набуло чітко вираженого тілесного акценту: "Інсценуючий та виконуючий характер дії, мови і поведінки, тісно пов'язаний з тілом людини, називається перформативним" (с. 273). Тобто перформативними є більшість культурних видів діяльності людини. Актуальні напрямки світових досліджень автор окреслив у розділах "Тіло як виклик", "Міметичні основи культурного навчання", "Теорія і практика перформативів", "Нове відкриття ритуалу", "Мова між загальним і частковим", "Образ і уява", "Смерть та інакшість". Завдяки висвітленню дослідженню К.Вульфом становища антропології як дисципліни в методологічному аспекті й загального стану наук про людину в сучасній Німеччині, український читач має змогу відчути нинішній пульс європейської гуманітарної науки.

Уляна МОВНА

Статті

Ростислав СТУДНИЦЬКИЙ

ТИПОЛОГІЯ ДЕРЕВ’ЯНОЇ ЦЕРКОВНОЇ АРХІТЕКТУРИ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ КІН. XIX – ПОЧ. XX СТ.

Rostyslav STUDNYTSKY. On Typology of Wooden Church Architecture of Eastern Galicia (Late XIX and Early XX cc.).

Серед численних проблем, пов’язаних з обліком, охороною та дослідженням дерев’яних церков України кін. XIX – поч. XX ст., чи не першочерговим завданням є їхня типологічна класифікація.

Наукове системне дослідження дерев’яної сакральної архітектури розпочалося на межі XIX-XX ст. Серед науковців, які долучилися до вивчення дерев’яних церков, слід згадати В.Щербаківського[1], Г.Павлуцького[2], Д.Антоновича[3]. У першій пол. XX ст. В.Залозецький[4], М.Драґан[5], В.Січинський[6] та С.Таранущенко[7] зробили спроби класифікації храмових споруд за об’ємно-просторовими, планувальними та художньо-стилістичними особливостями. Серед наукових праць другої пол. XX ст. привертають увагу ґрунтовні дослідження П.Юрченка[8], Г.Логвина[9], І.Могитича[10]. Значний фактологічний матеріал зібрали та опрацювали сучасні науковці та пам’яткоохоронці – В.Вечерський[11], В.Слободян[12], Л.Прибєга[13].

Попри певні відмінності у підходах типологічна класифікація пам’яток дерев’яної храмової архітектури ґрунтується на тому, що основою дерев’яної церкви є зруб, вкритий двосхилою покрівлею, наметом або банею. Свого часу П.Юрченко поділив традиційні дерев’яні церкви на три групи: тризрубні (одно- та триверхі), п’ятизрубні (одно- та п’ятиверхі) та дев’ятизрубні (дев’ятиверхі)[14]. Дещо іншу класифікацію запропонував Г.Логвин. До першої групи він зарахував тризрубні безверхі (дахові) та хатнього типу церковні споруди. Другу групу, на його думку, складають тризрубні одно-, дво- і триверхі храми. Третя група – це хрещаті у плані п’яти- й дев’ятизрубні церкви з одним, трьома, п’ятьма й дев’ятьма верхами[15]. Така класифікація потребує певного уточнення, оскільки серед наведених типів храмів відсутні двозрубні дво- та тридільні.

Отож, найоптимальнішою видається класифікація дерев’яних храмів, яку запропонували

---

[1]Щербаківський В. Українське мистецтво: Дерев’яне будівництво і різьба на дереві.– Львів; К., 1913; Його ж. Українські дерев’яні церкви: короткий огляд розробки питання // Збірник секції мистецтв.– К., 1921.– Т. 1.– С. 80-102.

[2]Павлуцкий Г. О происхождении форм украинского деревянного церковного зодчества // Труды 14-го археологического съезда.– Москва, 1911.– Т. 2.– С. 47-58.

[3]Антонович Д. Розвій форм української дерев’яної церкви // Праці Українського історично-філологічного товариства.– К., 1926.– Т. 1.– С. 159-170; Його ж. Із історії церковного будівництва на Україні.– Прага, 1925.– 124 с.

[4]Залозецький В. Готичні і барокові дерев’яні церкви в Карпатських краях / Пер. І.Старосольського.– Вісник “Укрзахідпроектреставрація”.– № 13.– Львів, 2003.– С. 177-231.

[5]Драґан М. Українські дерев’яні церкви.– Ч. 1.– Львів: Діло.– 1937.– 136 с.

[6]Січинський В. Історія українського мистецтва: Архітектура.– Нью-Йорк: Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, 1956.– 364 с.

[7]Таранушенко С. Монументальна дерев’яна архітектура Лівобережної України.– К.: Будівельник, 1976.– Т. 1.– 179 с.

[8]Юрченко П. Дерев’яна архітектура України.– К.: Будівельник, 1970.– 192 с.

[9]Логвин Г.Н. Дерев’яна архітектура України // Нариси історії архітектури Української РСР / Під ред. Ю.Асєєва.– К.: Держбудвидав, 1957.– С. 200-231.

[10]Могитич І. Архітектура дерев’яних храмів // Вісн. Ін-ту “Укрзахідпроектреставрація”.– Львів, 2002.– № 12.– С. 8-29; Його ж. Нариси архітектури української церкви.– Львів, 1995.– 54 с.

[11]Вечерський В. Українські дерев’яні храми.– К.: Наш Час, 2007.– 288 с.

[12]Слободян В. Шедеври української сакральної дерев’яної архітектури // Вісн. Ін-ту Укрзахідпроектреставрація.– Львів, 1996.– Т. 4.– С. 52-59.

[13]Прибєга Л. Дерев’яні храми Українських Карпат (серія “Національні святині України”).– К.: Техніка, 2007.– 168 с.

[14]Юрченко П. Дерев’яна архітектура України.– К.: Будівельник, 1970.– С. 8.

[15]Логвин Г. Дерев’яна архітектура України // Нариси історії архітектури Української РСР / Під ред. Ю.Асєєва.– К.: Держбудвидав, 1957.– С. 209.

І.Могитич і Л.Прибєга, оскільки вона враховує все різноманіття планово-об'ємних побудов церков. Дослідники виділяють двозрубні церкви – дахові, одно- і двоверхі; тризрубні та двозрубні тридільні – дахові, одно-, дво- та триверхі; хрещаті у плані з одним, трьома або п'ятьма верхами[16].

Така традиційна організація храму переважно розширювалася, збільшувалася кількість приміщень. Зокрема, над бабинцем зводили хори, до вівтаря з південного та північного боків прибудовували невеличкі допоміжні приміщення – ризницю або дияконник. Навколо всіх культових споруд влаштовували опасання, тобто суцільне піддашшя з великим виносом, яке захищало нижні частини зрубів церков від дощів. Під опасаннями збиралися люди, відпочивали. Перед входом до церкви опасання часто розширювали, перетворюючи його разом з різьбленими стовпчиками у відкриту галерейку. Трактування наметових, шоломоподібних, грушовидних, цибулястих верхів структурно та пластично збагачували форми церковних будівель.

Окрім класифікації церковних споруд за ознаками планувально-просторової організації, слід розглянути регіональні особливості дерев'яного храмобудування. Адже народні традиції як інтегрований досвід багатьох поколінь будівничих сформували художньо-стилістичні особливості дерев'яної архітектури в кожному конкретному соціокультурному та природному середовищі. Українські дослідники виділяють такі регіональні школи дерев'яного церковного будівництва: галицька, гуцульська, бойківська, лемківська, буковинська, подільська, волинська, придніпровська, слобожанська, полтавська та ін.

Архітектура Східної Галичини кін. XIX – першої третини XX ст. зберігає спадковість з попередньою традицією, але має свої відмінності. Зокрема, архітектори відмовляються від суворого дотримання регіональних особливостей галицької церковної архітектури, розширюють її типологію. Для дерев'яної церковної архітектури Східної Галичини кін. XIX – першої третини XX ст. давня дерев'яна церква виконує функцію "зразка" або "моделі", нові пам'ятки створюються на зразок давніх. Храмове будівництво України другої пол. XIX – поч. XX ст. ґрунтувалося на відродженні власної християнської традиції, пошуки велися в межах "течії відродження українського архітектурного стилю"[17], коли основу для оновлення образно-пластичної мови шукали в тисячолітньому досвіді національного мистецтва й давньої архітектури. Звернення до історичного в мистецтві "становить тривкий сполучник минувшини з майбутністю та виховує молоде покоління в державотворчу суспільність, що їй батьки залишили могили, звідкіль вийде воскресення"[18].

Споруда української церкви межі XIX-XX ст. трактувалася як синтетичне втілення давньої загальнонаціональної історії та християнського віровчення. Зразком стали не конкретні пам'ятки, хоча й існує такий пласт, а відтворення всієї історичної та християнської традиції загалом. Сама архітектурна пам'ятка, що створюється таким специфічним методом, усвідомлюється як своєрідна матриця з історії культури для християнського люду. Таким чином, усе багатство форм і засобів християнської архітектури попередніх періодів було доступним для українських архітекторів кін. XIX – поч. XX ст. Однак, практично відразу було відібрано кілька типів споруд, які повністю узгоджувалися з тогочасними світоглядними уявленнями, вимогами літургії та естетичними вподобаннями.

Найпростіший тип дерев'яної церкви Східної Галичини означеного періоду – двозрубна тридільна споруда, вкрита двосхилою покрівлею з декоративним ліхтариком над навою. Це найменш численна група: храми невеликих розмірів, очевидно, трактували як тимчасові споруди і, коли траплялася нагода, їх перебудовували. Зокрема, можна згадати церкву Воскресіння Господнього в Дідилові Кам'янка-Бузького р-ну (1933), церкву св. Миколая с. Боєвичі Мостиського р-ну (1906), церкву Воздвиження Чесного Хреста с. Золотко-

[16]Народна дерев'яна архітектура // Історія української архітектури / Ю.С.Асеєв, В.В.Вечерський, О.М.Годованюк та ін. / За ред. В.І.Тимофієнка.– К.: Техніка, 2003.– С. 382.

[17]Січинський В. Українська архітектура // Українська культура: Лекції за ред. Дмитра Антоновича / Упор. С.В.Ульяновська; Вст. ст. І.М.Дзюби; Перед. слово М.Антоновича.– К.: Либідь, 1993.– С. 255.

[18]Пачовський В. Проблєми української літератури й мистецтва // Дзвони: Літерат.-наук. місячник.– Львів, 1935.– Річ. V.– С. 260.

вичі Мостиського р-ну (1925), церкву Вознесіння Господнього с. Рибник Дрогобицького р-ну (1861).

Складнішим за просторово-планувальною організацією є тип тризрубної безверхої церкви. Порівняно з попереднім споруди більшого розміру, оперезані опасанням на фігурних кронштейнах, часто вкриті двосхилими дахами над кожним об’ємом і увінчані декоративними ліхтариками. Це, зокрема, церква Чуда Архангела Михаїла с. Зоротовичі Старосамбірського р-ну (1889), церква Собору Пресв. Богородиці с. Катина Старосамбірського р-ну (1925), церква св. Миколая с. Мочеради Мостиського р-ну (1906), церква св. Миколая с. Снятинка Дрогобицького р-ну (1867), церква св. Константина і Олени с. Солонсько Дрогобицького р-ну (1876), церква Богоявлення Господнього с. Уріж Дрогобицького р-ну (1909), церква Покрови Пресв. Богородиці с. Хоросниця Мостиського р-ну (1903-1904) та інші.

Значно мальовничіший силует у тридільних одноверхих споруд. Серед довершених зразків можна згадати церкву Покрови Пресв. Богородиці с. Ганівці Жидачівського р-ну (1894), церкву Покрови Пресв. Богородиці с. Городище Жидачівського р-ну (1898), церкву Покрови Пресв. Богородиці с. Стриганка Кам’янка-Бузького р-ну, побудовану 1922 р. за проектом Є.Нагірного.

Дерев’яна церква Пресв. Трійці с. Вільховець Перемишлянського р-ну побудована 1904 р.[19] Цей тридільний одноверхий храм довершений за архітектурними формами й пропорціями. Вівтарне приміщення гранчасте, решта зрубів - квадратні. Майстер виразно акцентує центральний зруб. Широке опасання, що охоплює всі три зруби, підкреслює монументальність центральної бані. На квадратному нижньому масиві підноситься монументальний з одним заломом підбанник типу восьмерик на четверику, увінчаний банею у формі давнього, дещо приплюснутого шолома з мініатюрною тендітною маківкою. Саме вона підкреслює енергійний і гранично лапідарний силует бані, контрастуючи з ним. Маленький бабинець з плоскою стелею нагадує швидше сільську хату, вівтарна частина повністю закрита стіною іконостаса. Цей контраст створює значний ефект: завдяки такому сусідству центральна баня виростає до величних масштабів. Ілюзію висоти посилює півтемрява, що завжди панує в підкупольному просторі через невеличкі розміри круглих віконець. Зір ледве вловлює неясні контури граней склепіння верха.

Дерев’яна церква св. Миколая в Новому Селі Городоцького р-ну побудована 1923 р. за проектом О.Лушпинського[20]. Тризрубна одноверха споруда увінчана шоломовидною банею на масивному високому восьмерику нави. Тридільність підкреслена ліхтариками на кінцях гребенів двосхилих дахів бабинця та вівтаря. В інтер’єрі відчувається хист майстра, який зумів надати йому простороcті. Головна сила впливу полягає в майстерності організації простору, в скупості та виразності мистецьких засобів, якими оперував будівничий. Стоячи під центральною банею, глядач бачить, як навколо нього стіни утворюють квадратне у плані приміщення, що згодом стає вужчим і вищим, пізніше переходить у стрункий восьмерик. Без заломів простір такого високого приміщення був би гнітючим і неприємним, бо мав би вигляд глибокого колодязя. Заломи є саме тим мистецьким засобом, який допомагає зорово збільшити розміри та особливо висоту споруди, зробити її мальовничою, позбутися сухості та похмурості.

Традиційні храми галицького типу тризрубні триверхі. Розмаїття архітектурно-пластичного вирішення церков архітектори досягали багатством комбінацій форм зрубів, які в плані могли бути прямокутними, гранчастими або ж складати певну комбінацію квадратних чи гранчастих. Завершення шоломоподібні, наметові, грушоподібні, переважно восьмерики на четвериках з мало вираженими одним чи двома заломами.

У творчості Василя Нагірного виділяється група тридільних дерев’яних церков галицького типу з трьома банями урочистого ладу: церква Чуда архангела Михаїла с. Смереків Жовківського р-ну (1911), церква Собору Пресв. Богородиці с. Мохнате Турківського р-ну (1902), церква ар-

[19]Шематизм духовенства Львівської єпархії. 1935-1936.– Львів: Накладом митрополич. консисторії, 1935.– С. 39.

[20]Слободян В. Церкви України. Перемиська Єпархія.– Львів: “IV”, 1998.– С. 220-221.

хангела Михаїла с. Передрімихи Великі Жовківського р-ну (1891), церква св. Миколая с. Новосілки Ліські Буського р-ну, церква Покрови Пресв. Богородиці с. Блищиводи Жовківського р-ну (1910). Усі зруби квадратні у плані – будівничий церков був прихильником старих традицій. Маси споруд вирізняються рівновагою та гармонією. У внутрішньому просторі церков бачимо ті самі рівновагу та гарні пропорції, що й зовні. Архітектор дбав про сувору субординацію мас і об'ємів. В інтер'єрі панує дуже велика, монументальних форм восьмигранна баня, якій підпорядковуються дещо менші та не так яскраво освітлені бані бабинця й вівтаря. Автор прагне рівноваги, гармонії трьох бань: він зробив центральну дещо вищою, але бічні не протиставив їй, а навпаки зблизив, вони мають ті самі форми, що й середня.

Незважаючи на невеликі розміри, церкви виглядають монументально. Ця монументальність не є випадковою, оскільки систему пропорцій В.Нагірному вдалося довести до максимальної точності. Професійний архітектор свідомо відмовляється від легкості та вирафінованості масштабів споруди. Відчутна щільність оболонки, масивність, тілесна наповненість архітектури, усюди панує однаково крупний однорідний масштаб. Шкала розмірів тридільних храмів В.Нагірного здається спрощеною. Така інтерпретація архітектурних форм дозволяє повніше виявити головну тему храмів: як місця усамітнення, відмежування від зовнішнього світу, як місця спасіння.

Намагаючись передати людині ілюзію духовного злету, єдності з Богом, відірвати парафіянина від буденності, галицький будівельник межі століть шукав незвичайної висоти верхів і, звичайно, звернув свій погляд на тип бойківської церкви, що складається з трьох майже квадратних зрубів, вкритих пірамідальними верхами. Прагнення будівничих надати верхам більшої висоти та стрімкості спричинило застосування архітектурної конструкції "залому", як називають в Україні своєрідну форму, коли на зрізану на певному рівні чотиригранну призму ставили невисокий вертикальний зруб, який, у свою чергу, накривали чотиригранною зрізаною пірамідою. Отже, особливістю споруди бойківської церкви є складна багатозаломна система перекриття, яка складається з комбінацій чотиригранників і восьмигранників.

Інтер'єр бойківських церков, у якому органічно зливається глибинне та висотне розкриття простору, відкривається для відвідувача поступово: через фігурно прорізаний прохід з бабинця до нави видно різьблену стіну іконостаса. Усередині бойківська церква значно відрізняється від звичної триверхої церкви, де кожний верх – це відкритий в інтер'єрі простір. Західний верх бойківської церкви закритий для огляду зсередини - він перекритий плоскою стелею, оскільки згори розташована дзвіниця. Інтер'єр бойківської церкви тьмяний – у центральному версі переважно не роблять віконець, мабуть, тому, що шийки між заломами дуже вузькі. Внутрішнє просторове багатство підкреслюється грою світлотіней, зумовленою розташуванням джерел світла. Маленькі віконця освітлюють тільки наву, творячи контраст із темним бабинцем і затемненим вівтарем. Вкритий мороком центральний верх здається бездонним.

Одним з найвизначніших тогочасних будівничих церков бойківського типу був Лука Снігур (1846-1928), майстер дерев'яного будівництва і різьбяр, родом із с. Погар на Бойківщині. Він збудував понад тридцять дерев'яних церков. Серед них пропорційним ладом і довершеністю форм вирізняються храми Турківщини (церква Собору Пресв. Богородиці в с. Гусне Вижнє, церква архангела Михаїла с. Івашківці, церква Пресв. Трійці с. Матків, церква Собору Пресв. Богородиці с. Радич) і Сколівщини (церква св. Онуфрія с. Криве, церква св. Михаїла с. Орява, церква архангела Михаїла с. Росохач). Майстер умів прекрасно поєднувати чотиригранні та восьмигранні об'єми, виявляти їхню гру й водночас контрастом масштабів досягати ефекту зорового збільшення розмірів храму.

Мальовничістю форм відзначається споруда церкви архангела Михаїла с. Завадка Сколівського р-ну (1901), нава якої з півдня і півночі має невеликі криласи, подібно до церкви св. Юра (1656) у Дрогобичі. Завдяки такому архітектурному вирішенню здається, що в храмовому будівництві Східної Галичини кін. XIX – першої третини XX ст. немає іншої дерев'яної церкви з такою мальовничою грою об'ємів. У споруді все побудоване на принципах контрасту, мальовничості світлотіньових ефектів, гри планів, площин

і об'ємів. Власне храм сприймається швидше як твір скульптури. Невеликі криласи-каплички збудовані у формах і пропорціях церковних бань, при зіставленні з ними порівняно невеликі бані над зрубами сприймаються як значно більші. Не менш складний і мальовничий інтер'єр храму.

Каскадом п'яти-шести заломів верхів вражають церква Введення Пресвятої Богородиці с. Межиріччя Турківського р-ну (1913) і церква архангела Михаїла с. Задільсько Сколівського р-ну (1888). Широке піддашшя та каскад уступів стрімких верхів створюють ритм горизонтальних членувань, який, не порушуючи загальну композиційну цілісність, тільки підкреслює вертикальність форм усієї споруди.

Найпоширеніший тип дерев'яних церков Східної Галичини кін. XIX – поч. XX ст. – це хрещата в плані п'ятизрубна церква з одним або п'ятьма верхами. Очевидно, постійне повторення цієї теми в архітектурі дерев'яних церков, де величне храмове тіло було організоване хрестом, мало усвідомлений символічний смисл відродженого християнства. В інтер'єрі таких церков у верхній зоні виразно прочитується структура балдахіну, інтенсивний круговий ритм. Купол споруди порівняно з її загальними розмірами видається масштабним: домінанта вінчання, сферичного завершення, очевидно, трактується символічно. Монументальність верхів, крупні, структурно підкреслені форми, ясність композиції, її масштабність і вертикальне орієнтування – характерні стилістичні особливості церков цього типу. Однотипність вирішення всіх фасадів надавала храмам рідкісної візуальної цільності.

Серед хрещатих церков переважають одноверхі, що своєю просторово-плановою структурою та пропорційним ладом близькі до традиційних церков гуцульського типу. Зустрічаються церкви з гранчастими (церква св. Параскеви с. П'ятничани Стрийського р-ну (1939), церква Богоявлення Господнього с. Рожанка Нижня Сколівського р-ну (1909), церква св. Іллі с. Шоломия Пустомитівського р-ну (1889) або прямокутними (церква Покрови Пресвятої Богородиці с. Олексичі Стрийського р-ну (1903), церква Пресвятої Богородиці с. Сіде Самбірського р-ну (1935) у плані приділами.

Дерев'яна церква Різдва Преч. Діви Марії в Перегінському Долинського р-ну збудована 1884 р. за проектом В.Нагірного[21]. П'ятизрубна хрещата у плані одноверха споруда увінчана грушовидною банею над двома заломами восьмерика середохрестя. Покрівлі компартиментів (п'ятигранних бічних рамен і апсиди та чотирикутного бабинця) завершені восьмигранними ліхтариками з маківками. По периметру споруду оперізує опасання на фігурних кронштейнах.

Внутрішня структура храму максимально послідовно відтворена на фасадах. Головною особливістю інтер'єру є дивовижна просторовість, не властива давнім спорудам цього типу. Його композиція відповідала новій архітектурній концепції того часу - створення величного наоса, увінчаного настільки ж величним куполом. Інтер'єр вражає цільністю, ясністю, одномоментністю сприйняття внутрішнього простору. Концепція вінцевого завершення, що охоплює та об'єднує весь храм, виявлена тут максимально повно.

Гармонійністю форм, рівновагою горизонталей і вертикалей характеризуються п'ятидільні хрещаті у плані одноверхі церкви з гранчастими раменами й вівтарем, що їх побудував В.Нагірний: церква Собору архангела Михаїла с. Ясениця Замкова Старосамбірського р-ну, церква св. Дмитрія с. Модрич Дрогобицького р-ну. Інтер'єри храмів, так само як і їхній зовнішній образ, сповнені винятковою урочистістю і монументальністю. М'яке освітлення об'єднує простір і дозволяє охопити його поглядом відразу від входу.

У споруді хрещатої одноверхої церкви Воздвиження Чесного Хреста с. Раделичі Миколаївського р-ну, збудованій 1923 р. за проектом Лева Левинського, віднайдено щасливу рівновагу між горизонтальними та вертикальними розмірами. Вдало дібрані пропорції об'ємів не сперечаються і не підпорядковуються центральній бані. Інтер'єр позначений затишністю і водночас урочистістю. Півциркульні арки-вирізи, накреслені сміливою досвідченою рукою, відкривають простір бічних рамен на всю ширину. Тому-то центральна баня органічно зливається з бічними, утворюючи єдиний простір, відкритий на середохресті у

[21]Гнідець Р. Архітектура українських церков. Конструкція і форма: Навч. посібник.– Львів: В-во НУ "Львівська політехніка", 2007.– С. 106.

Левинський І. Церква Покрови Пресв. Богородиці, 1910 р. Суходіл (Перемишлянський р-н).

висоту доволі високою банею. У рисунку бані та в арках-вирізах і обрисах об'ємів багато округлих ліній, що надає масиву храму скульптурної пластичності.

1927 р. Л.Левинський збудував дві однотипні хрещаті у плані одноверхі церкви, увінчані високими грушовидними банями на масивних восьмериках середохрестя. Це церква св. Йосафата с. Дев'ятники Перемишлянського р-ну (1927) та церква св. Варвари с. Кологори Жидачівського р-ну. Своєрідність храмів полягає в надзвичайно великих розмірах середньої восьмигранної бані порівняно з бічними компартиментами. Просторово-плановою структурою церкви швидше нагадують ротонду з малими вівтарем, бабинцем і приділами. Маси надзвичайно мальовничі, виразного рисунку, завдяки м'яким обрисам форм єдиної бані. У внутрішньому просторі будівель мініатюрні компартименти практично не відіграють ніякої ролі. Вони підпорядковані просторові широченної бані, що легко й вільно здіймається вгору.

Хрещатий у плані храм Покрови Пресвятої Богородиці (1928) с. Малнівська Воля Мостиського р-ну має доволі розвинуті бічні рамена просторового хреста, які формують щось на зразок трансепта й визначають виразний поперечний напрям розвитку споруди. Ця особлива орієнтація простору цілковито не пов'язана з традиційним для хрещатих храмів Східної Галичини кін. XIX – першої третини XX ст. ідеєю нерухомого споглядання вівтаря.

Відомим будівничим хрещатих дерев'яних церков, діяльність якого неодноразово привертала увагу українських дослідників[22], був Василь Турчиняк з Делятина. За плануванням церкви, що їх спорудив будівничий з Гуцульщини, належать до хрестових п'ятизрубних будівель з прямокутними (Верхній Майдан, Стримба, Ворохта) чи гранчастими гранями приділів і вівтаря (Луг, Дуліби, Грушів). У творчій спадщині майстра є одноверхі хрещаті церкви, порівняно невисокі, з простою конфігурацією об'ємів, і п'ятиверхі хрещаті церкви, складні у плані, з гранчастими зрубами, високі й яскраво освітлені. За композицією та характером архітектурних форм споруди В.Турчиняка можна поділити на дві групи. Перші типові для дерев'яного церковного будівництва Гуцульщини (Верхній Майдан, Стримба). У композиційній побудові церков другої групи (Дуліби, Грушева-Красне, Ворохта) майстер змінює співвідношення висоти конструктивних частин, трактування верхів, але при цьому зберігає традиційну систему пропорційних закономірностей хрестових споруд, яка ґрунтується на основі величини сторони центрального зрубу й кратна давньоукраїнській мірі довжини – ліктеві – 46,24 см (Василь Турчиняк чи не останній народний будівничий XX ст., який її використовував). Спорудження церков на Бойківщині, у сс. Дуліби та Грушів, спонукало майстра змінити вертикальні співвідношення об'ємів споруд і наблизити їх до бойківського будівництва.

Дерев'яна церква Собору Пресв. Богородиці с. Грушова-Красне Дрогобицького р-ну збудована 1923 р. П'ятизрубна, хрещата у плані одноверха споруда увінчана грушовидною банею на високому восьмерику середохрестя. Восьмерик має один залом, прикрашений трикутними фронтонами-дашками. Покрівлі компартментів (п'ятигранних бічних рамен і апсиди та чотирикутного бабинця) завершені восьмигранними ліхтариками з маківками. Бічні рамена дуже короткі, центральний зруб, ніби витиснутий ними, здається значно вищим. Середохрестя не приховане між гребенями дахів, навпаки, височить, переходячи у восьмигранний підбанник, увінчаний грушовидною банею зі струнким ліхтарем. Центричність композиції мас і об'ємів сміливо та відкрито проведена також у інтер'єрі споруди. Внутрішній простір несподівано урочистий при надто скромних фізичних розмірах споруди церкви. Цього досягнуто співвідношенням окремих частин бані, паруси якої підняті доволі високо, удвічі вище, ніж ширина нави. Тому центральна баня за висотою удвічі перевищує бічні зруби.

Церква сприймається як храм-башта. Враження посилюється тим, що порівняно високі приділи й апсида мають незначний виступ, їхні декоративні главки щільно огортають високий централь-

[22]Типчук В. Мистецький аналіз монументально-декоративного різьблення гуцульського майстра Василя Турчиняка в церковному інтер'єрі // Сакральне мистецтво Бойківщини. Четверті наукові читання пам'яті Михайла Драгана: Збірн. ст.– Дрогобич, 2001.– С. 172-177; Церкви Василя Турченяка (Турчиняка) на бойківському підгір'ї // Народознавчі Зошити.– 1998.– № 5.– С. 529-531.

Церква св. Дмитрія, 1875 р. Волиця (Жовківський р-н).

Церква пророка Іллі, XVII ст. Любині (Яворівський р-н). Реконструкція – Нагірний Є. 1934 р.

ний верх. Стрункі маси храму, їхній рух вгору підсилюють стрімкі покрівлі та трикутні фронтони залому центрального верху. В інтер'єрі немає складних членувань, нагромадження планів з великою кількістю аркових отворів; архітектоніка мас підпорядкована одному – пориву вгору, до світла, до зеніту бані – висотному розкриттю простору. В архітектурі цієї церкви українському майстрові вдалося втілити високі ідеали єдності народу, горде усвідомлення сили й духовної краси.

Унікальну просторово-планову структуру має церква св. Миколая с. Соколівка Перемишлянського р-ну, збудована 1924 р. за проектом О.Лушпинського. Це хрещата у плані п'ятидільна триверха споруда. Центральна наметова баня увінчує восьмерик середохрестя, дві менші бані здіймаються над сходовими баштами на хори, що фланкують бабинець. Інтер'єр нескладний: у ньому послідовно виявлена центричність, максимально розкрито простір центральної бані у висоту. Інтер'єр споруди має вигляд величної ротонди, відкритої в бічні зруби широкими арковими вирізами.

Масив п'ятидільного храму з п'ятьма верхами, порівняно з традиційними хрещатими будівлями, більше почленований, а силует мальовничіший завдяки п'ятибанному завершенню. Стіни зрубів низки таких церков за висотою дорівнюють половині загальної висоти церкви разом з банями, а в окремих випадках навіть перевищують половину, що зближує їх з традиційними храмами Лівобережного Полісся, Полтавщини та Слобожанщини (церква св. Дмитрія с. Волиця Жовківського р-ну (1875). У церкві Воздвиження Чесного Хреста с. Йосиповичі Стрийського р-ну (1932) п'ять верхів підносяться на струнких восьмериках із заломами.

Дерев'яна церква Вознесіння Господнього с. Багновате Турківського р-ну збудована 1929 р. за проектом Є.Нагірного[23]. П'ятидільна хрещата у плані п'ятиверха споруда з гранчастими вівтарем і бічними раменами та чотирикутним бабинцем увінчана наметовими банями на високих світлових восьмериках. Щоб уникнути замкнутості й нерухомості мас, архітектор енергійно розбиває площини стін різними за формою та розмірами віконними отворами. Інтер'єр побудований на засадах контрасту арочних членувань бічних приділів і центральної нави, відкритої на всю довжину, світлий і просторий. Через широкі арки бічних компартиментів відкривається висока та струнка центральна баня. Домінує центричність, висотне розкриття простору.

Дерев'яна церква Пресвятої Трійці с. Гусне Нижнє Турківського р-ну збудована 1903 р.[24]. П'ятидільна п'ятиверха, хрещата у плані споруда увінчана шоломовидною банею на низькому восьмерику середохрестя, меншими грушовидними банями на струнких восьмериках над вальмовими дахами бабинця та вівтаря, і ще меншими – на восьмериках над двосхилими покрівлями вкорочених бічних рамен. Уже одна ця риса плану визначає специфіку об'ємно-просторової композиції, у якій домінує не центральний підкупольний простір, а розвинуті компартименти. Невелика гранчаста баня з наметовим верхом і вишуканою маківкою у вінчанні ніби визирає з-за високих дахів, чим створюється враження присадкуватих пропорцій споруди. Це унікальний храм, у якому ритм присадкуватих пропорційних членувань проведений настільки послідовно та майстерно, що "розстеленість" об'ємів віднайшла високохудожнє втілення.

Дерев'яна церква св. Дмитрія с. Волиця Жовківського р-ну збудована 1875 р. Хрещата у плані п'ятиверха споруда оточена по периметру опасанням на стовпцях. Вівтарна частина та трансепти п'ятигранні у плані, бабинець - прямокутний. Над дуже високими стінами підносяться масивні восьмерики, увінчані шоломовидними банями. Структура цього храму унікальна для церковної архітектури Східної Галичини останньої третини XIX ст. Навколо центрального приміщення прорубано навхрест ще чотири. Кожна баня відкрита знизу до зеніту, причому пандативи влаштовано на значній висоті. Арки-вирізи дуже великі, сягають залому. Завдяки цьому всі п'ять бань об'єднані в єдину просторову композицію: вони ніби зависли у повітрі, як балдахін над сакральним простором. Бані будівничий поставив просто й сміливо за допомогою пандатив, які в суміжних банях зведені по три та опираються на одну точку, де сходяться стіни між раменами хреста.

[23]Слободян В. Церкви України...– С. 86.

[24]Там само.– С. 100-101.

Таким чином, п'ять бань спираються, по суті, лише на зовнішні стіни зрубу. Під час руху спостерігаємо гру світлих і темних площин, прямих і кривих ліній. Форми арок вирізів перетинаються, створюючи несподівані комбінації.

Усі глави не диференційовані за висотою, поставлені близько, практично на одному рівні, зібрані в цільну структуру. Грандіозна і за розмірами, і за зосередженою в ній енергією композиція впливає в першу чергу могутнім втіленням сили, складеної з рівних величин. Куполи не послідовно виростають з об'єму, який увінчують, а контрастно протиставляються йому – настільки ж компактному кубічному масиву. Замість традиційної послідовної ієрархії форм архітектор використав принцип зіставлення.

На межі підкупольного простору та бічних рамен встановлені двох'ярусні трифорії-аркади. Внутрішня структура церкви, таким чином, дуже нагадує купольну базиліку, в якій були обов'язковими аркади, що супроводжують повздовжній напрям і фланкують центральний підкупольний простір. Просторова організація інтер'єру храму не видається однорідною. У нижньому ярусі більшою мірою виявлено повздовжній осьовий напрям до вівтаря. Проте, при сприйнятті інтер'єру з балконів-містків верхнього ярусу, уже виразно прочитується хрещатий план споруди та її п'ятиверхість. У храмі багато півциркульних форм. Це і арки трифоріїв першого та другого ярусів, і великі підпружні арки нави, розташовані нижче пандатив куполів, завдяки чому вони не тільки виразно прочитуються, а й буквально обручем охоплюють простір під центральним куполом. Здається, саме завдяки багатству дугоподібних ліній та особливо підпружним аркам головного купола створюється враження енергійного руху до вівтаря.

Центрична композиція споруди змусила будівничого рівноцінно вирішити архітектуру фасадів і три входи. Через які б двері не зайти в храм, уже з першого погляду відкриваються всі бані, об'єднані арками-прорізами. Однакові за розмірами та конструкцією, вони створюють надзвичайно цільний, гармонійний простір. Відповідно до законів оптичного сприймання предметів у просторі, висока споруда здається значно вищою, оскільки стіни мають нахил до середини.

В окрему групу варто виділити п'ятидільні триверхі дерев'яні церкви, які постали, очевидно, під впливом мурованої церковної архітектури Східної Галичини означеного періоду. Уже неодноразово зазначалося, яке важливе символічне навантаження в споруді церкви було покладено на простір у вигляді хреста, увінчаний куполом. Унікальність споруд цього типу полягає в поєднанні традиційної для дерев'яних церков галицького типу триверхості та виразної для інтер'єру хрещатості.

Дерев'яна церква Богоявлення Господнього с. Головецьке Горішнє Старосамбірського р-ну збудована 1898 р. за проектом В.Нагірного[25]. П'ятизрубна триверха споруда контамінує виразну осьову орієнтацію схід-захід з хрещатим планом. Вівтар, нава і бабинець увінчані наметовими банями на масивних восьмериках, покрівлі вкорочених, п'ятигранних у плані рамен завершені восьмигранними ліхтарями з маківками. Коли переступаєш поріг цього храму, передусім вражає висотно розкритий простір. Центричність трибанного храму майстер виявляє середньою банею, у плані та об'ємах порівняно великою. З тією самою метою він робить бабинець квадратним і з набагато нижчою банею. З освітленим багатьма великими вікнами центральним зрубом контрастує розчленований хорами на два яруси темний нартекс.

Унікальна семиверха церква Покрови Пресв. Богородиці в Суходолі Перемишлянського р-ну збудована за проектом Івана Левинського 1910 р. Три бані центральної нави мають широкі низькі підбанники, чотири кутові верхи стрункі та в перерізі значно менші. Основне враження від екстер'єру храму визначається пірамідальністю його силуету, увінчаного сімома главами, широтою та просторовістю розгортання об'єму по горизонталі. Співмірність і ступінчастість верхів відповідає ступінчастості побудови інтер'єру споруди – зовнішні маси ідеально узгоджені з внутрішніми об'ємами.

Традиційно у хрещатих дерев'яних храмах практично над усією площею бабинця розташовувалися хори, що не дозволяло виявити в інтер'єрі бічні рамена хреста. У суходільському храмі архітектор запроваджує П-подібні хори, завдяки чому вони вийшли за межі центрального хрес-

[25] Там само.– С. 205.

та, максимально огорнули стіни. Виділення центрального хреста тут стає особливо усвідомленим – виразно прочитується хрест, увінчаний сферою купола, що співвідноситься із сутнісними ідеями християнства: хреста, що підтримує світобудову, постійне єднання хреста і неба світобудови.

Із церковних хорів, які ніби зависли у повітрі, відкривається інтер'єр, що захоплює своїм розмахом і просторовістю. Цього ефекту І.Левинський досягнув не тільки фізичними розмірами храму, але й мистецькими засобами. Передусім, архітектор відмовився від традиційних для дерев'яної церковної архітектури арок-вирізів, досяг злиття простору трьох бань в один, а бані поставив просто за допомогою пандатив.

Загалом, в інтер'єрі панують центральна баня та величний іконостас, що вражає не тільки розмірами, але й багатством архітектурних деталей, поліхромної різьби та малярства. Тому не випадково найбільш продуманою і релігійно усвідомленою є центральна вісь – вид на вівтар. Ця зона - широка й вільна, велична та урочиста – створює в храмі ефект постійного сакрального предстояння вівтареві, майже фізично визначає напрям молитовного звертання.

Створення на основі давніх зразків цілковито оригінальних споруд - не тільки спільна риса української сакральної архітектури кін. XIX – першої третини XX ст., завжди неповторної, складної та багатоаспектної за ідеями, закладеними в ній. Це ще й втілення тогочасної мистецької, суспільної та духовної атмосфери. Сам характер християнства цього періоду – мажорний та тріумфальний, невідривно поєднаний з державотворчими прагненнями й усвідомленням свого нового місця в історії та християнському світі, – позначився на формуванні образності українських дерев'яних церков.

Ідея злуки українських земель в одній державі сприяла тому, в архітектурі Східної Галичини кін. XIX – першої третини XX ст. практично нівелюються регіональні особливості. У Галичині, де традиційно будували тризрубні церкви з одним або трьома верхами, переважають хрещаті у плані п'ятизрубні храми з однією або п'ятьма банями.

У типах будівництва майстри Східної Галичини вміли досягати визначних ефектів найпростішими засобами, успадкованими в давній українській дерев'яній архітектурі. У дерев'яній церковній архітектурі Східної Галичини кін. XIX – першої третини XX ст. можна виділити такі типи:

– двозрубні тридільні церкви, вкриті двосхилими покрівлями з декоративними ліхтарями над навою;

– тризрубні дахові, одно- та триверхі;

– хрещаті у плані з одним, трьома, п'ятьма або сімома верхами.

Отже, за своїми характеристиками дерев'яні церкви Східної Галичини кін. XIX – першої третини XX ст. пов'язані з українською дерев'яною архітектурою попередніх етапів, однак при цьому національні риси тут особливим чином інтерпретовані. Якщо загалом на території Східної Галичини давніших часів переважали дерев'яні церкви невеликих розмірів, майстри створювали камерні інтер'єри щонайбільше трикупольних церков, то на початку XX ст. висота, великі масштаби (у найбільших храмах може перебувати півтори тисячі вірних), багатокупольність храмів поєднується з виразними репрезентативними функціями. У цій підкресленій видовищності, масштабності, урочистості полягають характерні стилістичні особливості дерев'яної церковної архітектури Східної Галичини кін. XIX – першої третини XX ст.

Суттєвими рисами дерев'яної архітектури є візуальна логічність форм зовні та в інтер'єрі, ясне прочитання об'ємів, чітка структурність простору. Тобто перемогла концепція цільного ясного великого простору. Основою візуального сприйняття споруд є усвідомлення раціональної, чіткої структури, довершеність цілого та деталей, відсутність несподіваних або контрастних частин, значний масштаб споруд, максимальне відтворення внутрішньої структури на фасадах. Зовні та всередині домінує відчуття сакральної орієнтації простору й самого храму. Інтер'єр усвідомлено та логічно формується як літургійне середовище, увінчане куполом. У втіленні "ідеї церкви" на фасадах велике значення відводиться символічному вінчанню верхами. Простір простий і строгий, форми не мають декоративності та вирафінованості, ритм чіткий, створюється загальне відчуття міцності та ясності.

Статті

Ярослав ТАРАС

МОНАСТИР НАРОДНОЇ ПАМ'ЯТІ

Yaroslav TARAS. A Monastery of People's Memory.

Селяни Голешева, Лапшина та інших навколишніх сіл вже не одне століття зберігають у народній пам'яті інформацію про наявність "в лісі на горі біля Дністра монастиря, церкви, каплички, цілющого джерела". Згідно з Михайлом Когутом "У Лапшині був монастир у лісі, жили монахи, на відпуск багато дідів з'їжджалося і там [*у підніжжі монастиря. – Я.Т.*] вони збудували собі хати, ще дотепер кажуть: Діди Лапшинські. Кажуть, що донині є фундаменти монастиря"[1].

Усних розповідей про монастир існує багато. За свідченням Ольги Мисак "колись на Бакоцині люди зробили маленький монастир у лісі, при ньому потічок і криниця"[2]. За Олексою Когутом "кажуть, що давно був у лісі монастир, ходили люди на прощу до монастиря, а з часом люди поселилися під горою монастиря"[3].

Катерина Рудик стверджує, що "давно водичка з гори однією норою йшла в Лапшин, другою – в Дністер"[4].

Голешівці та лапшинці також пов'язують історію монастиря і гори, на якій він стоїть, з татарами. За Михайлом Романовичем "колись у Лапшині був старий монастир, татари нападали, його руйнували, тому збудували новий монастир на горі в лісі"[5].

Багато сельчан Голешева та Лапшина вказують, що Бакоцинська гора освячена Богом. Катерина Рудик засвідчила, що коли її "дідо пішли корчувати на горі пні, де стояв монастир, коли дідо вдарив сокирою в пень, то з'явилася Пречиста Діва і вдарило джерело води. Люди на цьому місці поставили капличку"[6]. За Катериною Олексин, "коли її дідо Роман пішов з Голешева до Лапшина лупати гору, розбивав камінь, то йому показався вівтар, він залишив лупати камінь"[7].

Про існування на Бакоцині монастиря стверджують багато респондентів. Лапшинські старожили кажуть, що "за Австрії на горі був монастир, сюди люди їхали на відпуск"[8]. Про фізичну наявність монастиря на горі Бакоцині вони підтверджують тим, що в дитинстві бачили залишки монастирських фундаментів. Марія Микитин з села Голешів засвідчує, що "як віддалася, то бачила мури, в яких, кажуть, закопано багато грошей"[9]. Про існування монастиря свідчать також молодші інформатори. Так, Богдан Олексин пам'ятає, що "бігав у дитинстві по монастирських фундаментах, а що це були фундаменти – казали старі люди. Тепер все осіло і заросло"[10].

Лапшинці та голешівці пам'ятають, що "тут [*Бакоцинському монастирі. –Я.Т.*] ще за Австрії відправлялося, сюди йшли на відпуск, та як на церкві гадина завелася, тоді цей монастир розбили". Старожили не пам'ятають, чи за Австрії чи за Польщі ходили сельчани на відпуск. Богдан Олексин вказав, що "не знає чи за Польщі ходили сюди на Прощу? По воду ходили!"[11].

Не можуть сельчани пригадати, в який час монастир був заснований, хто його фундатор, не можуть згадати, коли його закрили та знищили. За деякими інформаторами "монастир фундували з Ходорова, тут давно жили діди"[12].

---

[1]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Когута Михайла Степановича, 1925 р. н.

[2]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Лапшин Жидачівського р-ну від Мисак Ольги, 1934 р. н.

[3]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Когута Олега Михайловича, 1927 р. н.

[4]Запис Я.Тараса 03.03.2006 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Рудик Катерини Романівни, 1932 р. н.

[5]Запис Я.Тараса 04.03.2006 р. у с. Голешів Жидачівського р-ну від Романовича Михайла Васильовича, 1941 р. н.

[6]Запис Я.Тараса 11.03.2006 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Рудик Катерини Романівни, 1932 р. н.

[7]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Лапшин Жидачівського р-ну від Олексин Катерини Іванівни, 1929 р. н.

[8]Запис Я.Тараса 17.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Микитин Марії Олексіївни, 1919 р. н.

[9]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Микитин Марії Олексіївни, 1919 р. н.

[10]Запис Я.Тараса 17.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Олексина Богдана Федоровича, 1941 р. н.

[11]Запис Я.Тараса 17.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Олексина Богдана Федоровича, 1941 р. н.

[12]Запис Я.Тараса 17.07.2005 р. в с. Голешів Жидачів-

Особливе місце в усних розповідях лапшинців і голешівців займає тема джерела, яке було в монастирі і мало цілющі властивості. За відомостями від багатьох інформаторів "по воду сюди ходили часто, бо говорили, що вона помічна. Воду брали для тих, у кого боліли очі, голова"[13]. За свідченням Катерини Рудик "Колись ішли і приїжджали на Бакоцин, хто знає звідки. Іздавна була водичка, яка лікувала очі. Мою тету, яка мала 91 рік і не бачила, ми привезли, вона мила очі цією водою, почала бачити"[14]. "За руських, люди також сюди ходили, говорять, що вода помагає від кашлю та очей. Тепер відправа тут раз на рік"[15]. Парафіяни сіл Голешева, Лапшина, Новошина і сьогодні ходять на "місце, де був монастир, тут щороку правиться, люди на горі беруть воду, вона помічна від хвороби"[16].

Усна пам'ять голешівців, лапшинців та мешканців навколишніх сіл зберігає не тільки інформацію про наявність на горі Бакоцин монастиря, цілющого джерела, але й різні історії нищення монастиря. Його фізичне знищення лапшинці та голешівці пояснюють так: "казали діди, що на церкві монастиря була змія, яка сиділа на бані, а хвіст був на землі. Канони били з Журавна на гору, щоб її забити"[17]; "як на бані гадина появилася, монастир розбили, так він розбитий стояв ще при руських" [*радянський період. –Я.Т.*][18]; "якась гадюка вгорі бані завелася, тому монастирську церкву завалили"[19]; "колись зайшов у ліс змій, його голова була на бані, а хвіст на церкві, люди принесли гілля, обложили ним церкву, підпалили, змій утік"[20]; "то як на церкві гадина завелася, тоді цей монастир розбили". Існує інформація, що "був монастир, його війна розбила"[21], і що "гад виліз на церкву, її засипали землею, щоб знищити його"[22]. Ще сьогодні існує низка переказів про те, що Бакоцинську гору опанували змії, гади, вужі, які не пускали людей до лісу, монастиря і тому він занепав.

Катерина Рудик стверджує, що її "дзідзьо розповідав про змію на Бакоцині, яка була закручена довкола пня, мала 12 м. Люди довгий час не ходили на Бакоцин, бо боялися змії. Змія пропала, лишилася лише її сорочка. Колись на цій горі було дуже багато вужів"[23]. Також існувала низка застережень, які були направлен на те, щоб не ходити на гору, бо тут на людину чекає не тільки зустріч зі зміями, а й з потойбічними силами. Згідно з переказами лапшинців, у районі монастиря вночі ходять мощі. Дехто з людей запевняє, що бачив на власні очі силуети монахів, з якими зустрічалися біля Дністра на дорозі Лапшин – Журавно, яка йде біля Бакоцинської гори. Необхідно підкреслити, що голешівці та лапшинці і сьогодні творять сюжети, які вказують на існування монастиря, його участь у житті сельчан. Для прикладу приведемо один такий сюжет. Ольга Мисак, яка 1934 р. н., стверджувала, що її "тато розказував, що на гору Бакоцинську несли паску святити у цебрі на палиці, вона зламалася і паска з цебром покотилася донизу"[24]. За цим свідченням монастир існував в кінці XIX - на поч. XX ст.

Згідно з переказами голешівців та лапшинців можна зробити висновок, що на Бакоцині чи в Лапшині був монастир, про який колись свідчили залишки фундаменту, ходячі ночами силуети монахів; його занепад пов'язаний зі змієм, із нечистою силою, яка опанувала це місце.

Зібрана усна інформація серед жителів про існування монастиря у Бакоцині та Лапшині мала би мати підґрунтя в церковних документах. Роз-

ського р-ну від Олексин Катерини, 1921 р. н.

[13]Запис Я.Тараса 17.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Олексина Богдана Федоровича, 1941 р. н.

[14]Запис Я.Тараса 11.03.2006 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Рудик Катерини Романівни, 1932 р. н.

[15]Запис Я.Тараса 17.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Микитин Марії Олексіївни, 1919 р. н.

[16]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Коваль Марії Михайлівни, 1920 р. н.

[17]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Лапшин Жидачівського р-ну від Олексин Катерини Іванівни, 1929 р. н.

[18]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Микитин Марії Олексіївни, 1919 р. н.

[19]Запис Я.Тараса 17.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Олексин Катерини, 1921 р. н.

[20]Запис Я.Тараса 08.03.2006 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Романовича Михайла Васильовича, 1941 р. н.

[21]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Когут Елени Іванівни, 1924 р. н.

[22]Запис Я.Тараса 2005 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Дем'яка Івана Паньковича, 1923 р. н.

[23]Запис Я.Тараса 11.03.2006 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Рудик Катерини Романівни, 1932 р. н.

[24]Запис Я.Тараса 16.07.2005 р. в с. Лапшин Жидачівського р-ну від Мисак Ольги, 1934 р. н.

глянуті нами візитації XVIII ст. та шематизми XIX ст. не дають жодної інформації щодо існування в Лапшині та Бакоцині у Жидачівському р-ні монастиря.

Лапшинський монастир із шематизмів відомий у Бережанському повіті (тепер Тернопільська обл.), згадується у 1711-24 рр.[25].

Нема інформації про Лапшинський монастир у Жидачівському р-ні в праці Е.Воробкевича про давні монастирі в Галичині[26], праці М.Голубця про василіанські монастирі Галичині[27]. Він відсутній і в фундаментальній праці "Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku"[28] та в списку Галицьких парохій XII-XVI ст.[29]. Ні шематизми, ні візитації XVIII-XIX ст. не дають нам дані, що в Лапшині Жидачівського повіту існувала церква, монастир. У всіх згаданих джерелах фігурує Лапшин повіту Бережанського[30]. Всі джерела сказують, що Лапшин Жидачівського повіту не мав власної церкви. Генеральні візитації 1730-33 рр., 1738-44 рр. та 1758-65 рр., які зберігаються у Національному музеї ім. Андрея Шептицького у Львові також свідчать, що візитатори не фіксували у XVIII ст. ні монастиря, ні церкви у Лапшині.

Не дивлячись на все це, не одне покоління лапшинців, голешівців та сусідніх сіл свято вірить, що у них на Бакоцині був монастиря і, не зважаючи на всі перестороги щодо змій, ходять сюди молитися та набрати воду. Наші обстеження місця монастиря в лісі, вище с. Лапшина в місцевості, яка має назву Бакоцин, показала наступне. Сьогодні фізичних слідів, які би вказували на існування монастиря на вказаній нам ділянці жителями Лапшина, ми не знайшли. Обстежена нами ділянка дійсно унікальна: у плані має виражену форму кола; домінує над місцевістю, більше ніж на половину оточена глибоким яром; на самій вершині гори б'є джерело води. Про існування споруд монастиря могла би свідчити заглибина на ділянці, але без археологічних досліджень ми не можемо стверджувати, що це залишки споруди. Сьогодні на місці, де був монастир, сельчани поставили хрест.

Переказів про змія, який опанував монастирем, поява в цьому місці Пречистої Діви, вівтаря в скалі над Дністром, ходіння ночами мощей, сакральне відношення до цієї ділянки сельчан, особливість ділянки (розташування в ландшафті, наявність джерела на горі, колоподібний план) вказують, що всі вони мусять мати якесь підґрунтя, яке дало поштовх до появи численних переказів.

Все це заставило нас, насамперед, відповісти на питання: чи дійсно на горі Бакоцині був монастир, чи це вигадка місцевих селян? Наші пошуки відповіді на це питання увінчалися успіхом.

Про існування монастиря ми змогли дізнатися із генеральної капітули від 2 травня 1744 р., яка зберігалася в бібліотеці Онуфріївського монастиря у м. Львові. Сьогодні її місцезнаходження невідоме після ліквідації в радянський час цього монастиря. Про зміст капітули вдалося дізнатися з надрукованої у 1867 р. праці Е.Коссака про Василіянські монастирі[31].

В ній ми дізнаємося, що дійсно існував монастир в Бакоцині. Його закриття було пов'язано з великими перемінами, які були ініційовані римською столицею щодо реформування монастирів. Римська столиця буллою "Inter plures" 1744 р. розпорядилась, щоб у кожному монастирі було не менше 8 монахів.

Внаслідок цього наказу багатьом монастирям не вистарчало фундацій до утримання такого числа осіб, що призвело до прилучення багатьох менших монастирів до великих, а багато з них повністю знесено й опущено[32].

Згідно з цією буллою у 1744 р. із 122 монас-

[25] Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині.– Жовква, 1927.–С. 73.

[26] Воробкевичъ Э.Е. Гдещо о когдашнихъ православныхъ монастыряхъ въ Галичинѣ. Церковно-историческій начеркъ.– Черновцъ, 1900.– 47 с.

[27] Голубецъ М. Матеріали до катальогу василіяньских монастирів у Галичини // Записки ЧСВВ.–Жовква, 1928/1930.– Том III.– С. 167.

[28] Kołbuk W. Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku.– Lublin, 1998.

[29] Крип'якевич І. Спис Галицьких парохій XII-XVI ст.– Львів: Богословська Академія, 1939.– Т. I.– 56 с.

[30] Крип'якевич І. Спис Галицьких парохій XII-XVI ст.– Львів, 1939.– С. 30.

[31] Коссак Е. Шематизмъ провинціи св. спасителя чина св. Василія Великого въ Галиціи и короткый поглядъ на монастыри и на монашество русске, ôтъ заведения на Руси вѣры Христовой ажъ по ниньшное время.– Львовъ, 1867.– С. 102.

[32] Коссак Е. Шематизм провинціи...– С. 102.

тирів руської провінції залишилося лише 38 великих, 59 монастирів прилучено до великих, а 25 – повністю знесено. Під дію цієї булли потрапив і монастир в Бакоцині (Бакотині). На основі цього наказу “Бакоцинъ въ обвоводъ Стрыйск[ом] Монастиръ той знесено въ р. 1744, и втьлено до монастиря Добрянъского”[33]. Про знесення монастиря ми також дізнаємося з праці Івана Крип’якевича “Середньовічні монастирі Галичини”, згідно якої в Жидачівському повіті були ще монастирі:

1. Бакочин коло Журавна, знесений 1744 р.
2. Миколаїв, жіночий, згад. 1641-1654 рр.
3. Рудники, згад. 1641, 1711-1744 рр.
4. Черниця.
5. Юсиптичі, згад. 1724-1751 рр.[34].

Якщо Бакоцинський монастир потрапив до списку і його знесли, а монахів перевели до монастиря Добрянського, можна констатувати, що він був малий, бідний і мав небагато монахів. Він не мав сіл на землі, які би забезпечували йому існування. Про це свідчить, що поселення, яке виникло внизу Бакоцинської гори не одержало назву Бакоцин, а Лапшин та його діди не належали монастирю.

Сьогодні важко сказати, коли після скасування монастиря з’явилися розповіді про змія, гада, який опанував церкву і був “винен” у знищенні монастиря на Бакоцині. Ліквідація монастиря в народній уяві могла відбутися тільки від чогось поганого, нечистих сил, а не від того, що в ньому було мало монахів і його ліквідувала Церква. Образом чогось поганого в народній уяві того часу були гади, змії, бо вони належали до нечистих сил, з яких виростають чорти. За старовинними легендами змії вимагали великої людської данини, пожирали людей, спокушували жінок і дітей. В цей період існує маса застережень, що усі гади на день Чесного Хреста ховаються на зиму до своїх схованок, а тому небезпечно цього дня йти до лісу. Про те, що гадюка – нечиста сила і шкідлива, згадується у “Слові о полку Ігоревім”. Ці легенди відбивали боротьбу християнства з язичництвом. Перемога над змієм у християнській символіці означала перемогу над язичництвом, на руїнах якого відродилася християнська Церква.

Закриття монастиря в Бакоцині було представлено як необхідність боротьби зі злом, яке в образі змія опанувало християнською святинею. Все це виправдовувало в очах народу закриття монастиря і породило сюжети розстрілу церкви канонами, її засипання землею, підпалу з метою знищити зло, яке вселилося в монастирську церкву та Бакоцинську гору. Трудно сказати, хто був автором цього сюжету, Церква чи діди навколишніх сіл. Найімовірніше, що це були місцеві діди.

Розстріл із канонів гада на церкві також пов’язаний з народними віруваннями, що таким чином відпускаються грухи, які були створені на цьому місці. В Україні рахувалося, що за знищення гадів відпускається сім тяжких гріхів. Про те, що на цьому місці “були скоєні гріхи”, свідчить народна заборона ходити до Бакоцинського лісу. Гріхи могли бути здійснені монахами, бо в цей час також закривалися монастирі за розпусту.

Аналіз зібраних нами польових матеріалів засвідчив, що негативне ставлення до гори на Бакоцині існувало до радянського періоду. У радянський період люди почали ходити на гору по воду з метою одужати шляхом пиття води із цілющого джерела.

Легенду про змія, яка зберігається більше двох століть у пам’яті голешівців та лапшинців можна пов’язувати з давньоіндоєвропейським світоглядом скотарів, в уяві яких нормальне функціонування космосу забезпечувалося не священним шлюбом, а битвою та перемогою войовничого бога Громовержця над його земноводним антиподом – Драконом – Змієм[35].

Про можливість існування такого зв’язку свідчать два аспекти: це топографія ділянки, наявність на ній джерела на вершині гори. Багатовікову пошану до джерела на горі Бакоцин також можна пов’язувати з давньою традицією наших предків обожнювати водні потоки, особливо самородні джерела, в яких вода була живою. Не ви-

[33]Monasteria O. S. B. M. Provincial Protectionis B.V. Mariae Regulata in generali Capitulo Dubnenci die 2. Maji 1744. Цитується за М.Коссак.

[34]Крип’якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині // Записки ЧСВВ.– Жовква, 1927.– С. 77.

[35]Попович М.В. Мировозрение древних словян.– К., 1985; Історія релігії в Україні: В 10 т. / Редкол.: А.Колодій та ін.– К.: Укр. Центр духовної культури, 1996-1998.– Т. І: Дохристиянські вірування: Прийняття християнства.– С. 55.

падково монастир був збудований на місці виходу підземних вод на поверхню. Наші обстеження, топографія місцевості показали, що ділянка має всі ознаки давньослов'янського святилища: є всі підстави вважати, що гора на Бакоцині є давнє освячене місце, на якому могло існувати дохристиянське святилище, місце якого пізніше зайняв монастир. Зайняття монастирями дохристиянських святилищ середньовіччя є явищем типовим. Про це свідчить заснування св. Юріївських монастирів на місцях (язичницьких), де поселився змій, дракон, якого Юрій-змієборець поборов і поставив на цьому місці церкву, монастир. Наприклад, Св. Юріївський монастир у Львові був заснований на горі, в якій поселився змій. З вище викладеного бачимо, що легенда про змія може мати більш давнє походження та тягнеться ще з дохристиянських часів.

Про існування дохристиянського та християнського життя в даному районі свідчить низка середньовічних монастирів, які існували в сусідстві біля річок Стрий та Дністер. Щоб зрозуміти глибину історичних подій, які маємо в досліджуваному нами районі, необхідно звернути увагу на етимологію населених пунктів Бакоцин (Бакочин), Лапшин, Голешів.

Населений пункт під назвою Бакота відомий з Літопису Руського. Це було городище на лівому березі Дністра, в урочищі Біла гора, нині це с. Бакота Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.[36]. Це відома слов'янська пам'ятка другої половини IV-V ст. на території Східної Європи[37].

Заснування городища було пов'язано з монастирем, який був тут раніше. Згідно літопису, на Дністрі "в другôм мьстъ були черцъ в горъ и въ том мъсти побудували мъсто "Бакоту"[38].

Це ж саме відбувалося і на правому березі Дністра, нині – в Жидачівському р-ні, де спочатку був заснований монастир під назвою Бакоцин (Бакотин, Бакочин) і біля нього з часом появилися двори. Поява монастиря під назвою Бакоцин є не випадковою і вказує на те, що тут християнське життя починалося шляхом закладання монастиря. Це підтверджується тим, що поселення, яке сформувалося безпосередньо біля монастиря, не одержало назву Бакоцин, а Лапшин.

Як в Бакотині Кам'янець-Подільського р-ну, так і в Жидачівському були також печери на березі Дністра, де могли поселитися монахи. Ділянка монастиря, перекази про появу в районі в скалі вівтаря, Пречистої Діви, посвята Церкви в с. Голешеві свідчать, що в цьому районі християнство мало місце ще в середньовіччя, що в скелястих берегах Дністра були печери, в яких жили монахи. Християнство зароджувалося на основі печерних схимників, які прийшли в цей район досить давно. Маючи письмову згадку про село Лапшин з 1578 р. та те, що лапшинські діди поселилися при монастирі, можна стверджувати, що монастир існував у XV - на поч. XVI ст. і входив у низку середньовікових монастирів України. Необхідно підкреслити, що усні народні перекази, які мають місце у Голешеві, Лапшині, тяглість яких більше 260 років, зберегли нам факт існування середньовічної святині, вони ще раз підтвердили, що за усними народними переказами стоять реальні події, які у народних переказах одержують окраску боротьби зла і добра.

Сьогодні Церква включила цей об'єкт у сферу свого впливу. Згідно Катерини Рудик сьогодні "Із процесією ми святимо там воду"[39].

Зібраний нами матеріал вказує, що на Бакоцинській горі ми маємо багато віх, які вказують на те, що ця гора освячена Богом. Сьогодні необхідно провести детальні археологічні дослідження, на основі яких здійснити відродження цього освяченого Богом місця, яке необхідне для відновлення фізичного життя та духовності нації. Церкві необхідно взяти під свою опіку це місце, включити його як об'єкт прощ, у майбутньому – відродити монастир.

---

[36]Махновець П. Літопис руський.– К.: Дніпро, 1989.– С. 398-400, 413.

[37]Баран В. Становлення ранньосередньовічних слов'янських культур на основні шляхи розселення слов'ян: І. Витоки ранньосередньовічних слов'янських культур; II Основні шляхи великого розселення слов'ян // Записки НТШ. Праці історично-філософської секції.– Львів, 1993.– С. 59-86 + 22 іл. + 7 картосхем.

[38]Коссак Е. Шематизмъ провинции Св. Спасителя...– С. 102.

[39]Запис Я.Тараса 11.03.2006 р. в с. Голешів Жидачівського р-ну від Рудик Катерини Романівни, 1932 р. н.

Статті

Ігор ЮРЧЕНКО

ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ ОРНАМЕНТУ ГУЦУЛЬСЬКОЇ РІЗЬБИ

Ihor YURCHENKO. Features of Visual Perception of an Ornament of a Huzul Carving.

Аналіз механізмів і особливостей процесу сприйняття є сферою досліджень психології, однак сучасний розвиток науки характеризується запозиченням методів дослідження однієї науки іншою. Новизна розвитку сучасної мистецтвознавчої думки полягає у запозиченні математичних методів і методів психології візуального сприйняття при дослідженні творів декоративно-ужиткового й образотворчого мистецтва з метою виявлення закономірностей сприйняття й гармонійної побудови творів. Візуальне сприйняття творів декоративно-ужиткового мистецтва, в тому числі і виробів, декорованих гуцульською різьбою, являє собою пізнавальний процес, який характеризується як загальними, так і власними специфічними особливостями.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження демонструє той факт, що використання методів психології візуального сприйняття знайшло широке прикладне застосування в галузі мистецтвознавства, в меншій мірі у орнаментології[1]. Необхідно зазначити, що розглянуті джерела висвітлюють різні грані психології візуального сприйняття. Прикладом дослідження загальних питань можуть виступати праці Ю.Трофімова, В.Рибалки, П.Гончарука, Х.Шиффмана[2], специфіку руху очей у процесі сприймання розглянуто у роботі А.Ярбуса “Роль движений глаз в процессе зрения”[3], проблему сприйняття цілісних об’єктів розглядав В.Ганзен[4], ефект дії післяобразу досліджено у роботі В.Келера й Х.Уоллаха[5], специфіку появи оптичних ілюзій у процесі сприймання опрацьовано у роботах І.Артамонова і С.Толанського[6]. На увагу заслуговує праця К.Шонк-Русича присвячена в основному гуцульському різьбленню, і фрагментарно питанням візуального сприйняття елементарних геометричних фігур[7].

Дослідження літературних джерел за темою статті дає змогу визначити невирішені й малодосліджені частини загальної проблеми, а саме: можливості використання методів психології візуального сприйняття при дослідженні закономірностей формоутворення творів декоративно-ужиткового мистецтва, й орнаментальних структур, зокрема; закономірностей структурування сприйнять орнаментальних композицій гуцульської різьби; принципів групування складових елементів орнаментальних композицій.

Метою даної статті є визначення загальних і специфічних особливостей візуального сприйнят-

[1]Кудин П., Ломов Б., Митькин А. О восприятии элементарных ритмических композиций на плоскости // ТЭ.– 1969.– № 8.– С. 10-12; Митькин А., Перцева Т. Опыт экспериментального исследования восприятия несмысловых композиций // ТЭ.– 1970.– № 8.– С. 4-6; Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие: Пер. с англ. В.Н.Самохина.– Москва: Прогресс, 1974.– 392 с., ил.; Лернер Г.И. Психология восприятия объемных форм: по изображениям.– Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980.– 136 с.; Арнхейм Рудольф. Динамика архитектурных форм: Пер. с англ. В.Л.Глазычева.– Москва: Стройиздат, 1984.– 192 с., ил.; Руубер Г.Э. О закономерностях художественного визуального восприятия.– Таллин: Валгус, 1985.– 344 с., ил.; Орнамент и его восприятие // История мирового искусства: Пер. с итал., авт.: Э.Анноша, А.К.Антинори, М.Бишоне и др.– Москва: БММ АО, 1998.– С. 431.

[2]Психологія: Підручник / Ю.Л.Трофімов, В.В.Рибалка, П.А.Гончарук та ін.; За ред. Ю.Л.Трофімова.– К.: Либідь, 2000.– 558 с.; Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие.– 5-е изд.– СПб.: Питер, 2003.– 928 с.: ил.

[3]Ярбус А.Л. Роль движений глаз в процессе зрения.– Москва: Наука, 1965.– 167 с.

[4]Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов.– Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1973.– 153 с.

[5]Келер В., Уоллах Х. Эффект последействия фигуры // Психология ощущений и восприятия / Под ред. Ю.Б.Гиппенрейтера и др.– Москва: ЧеРо, 2002.– С. 339.

[6]Артамонова И.Д. Иллюзии зрения.– Москва: Гос.изд. физ.-мат. лит., 1961.– 75 с.; Толановский С. Оптические иллюзии.– Москва: Мир, 1967.– 125 с.

[7]Шонк-Русич К. Дерев’яна різьба в Україні.– Нью-Йорк, 1982.– 184 с.: рис.

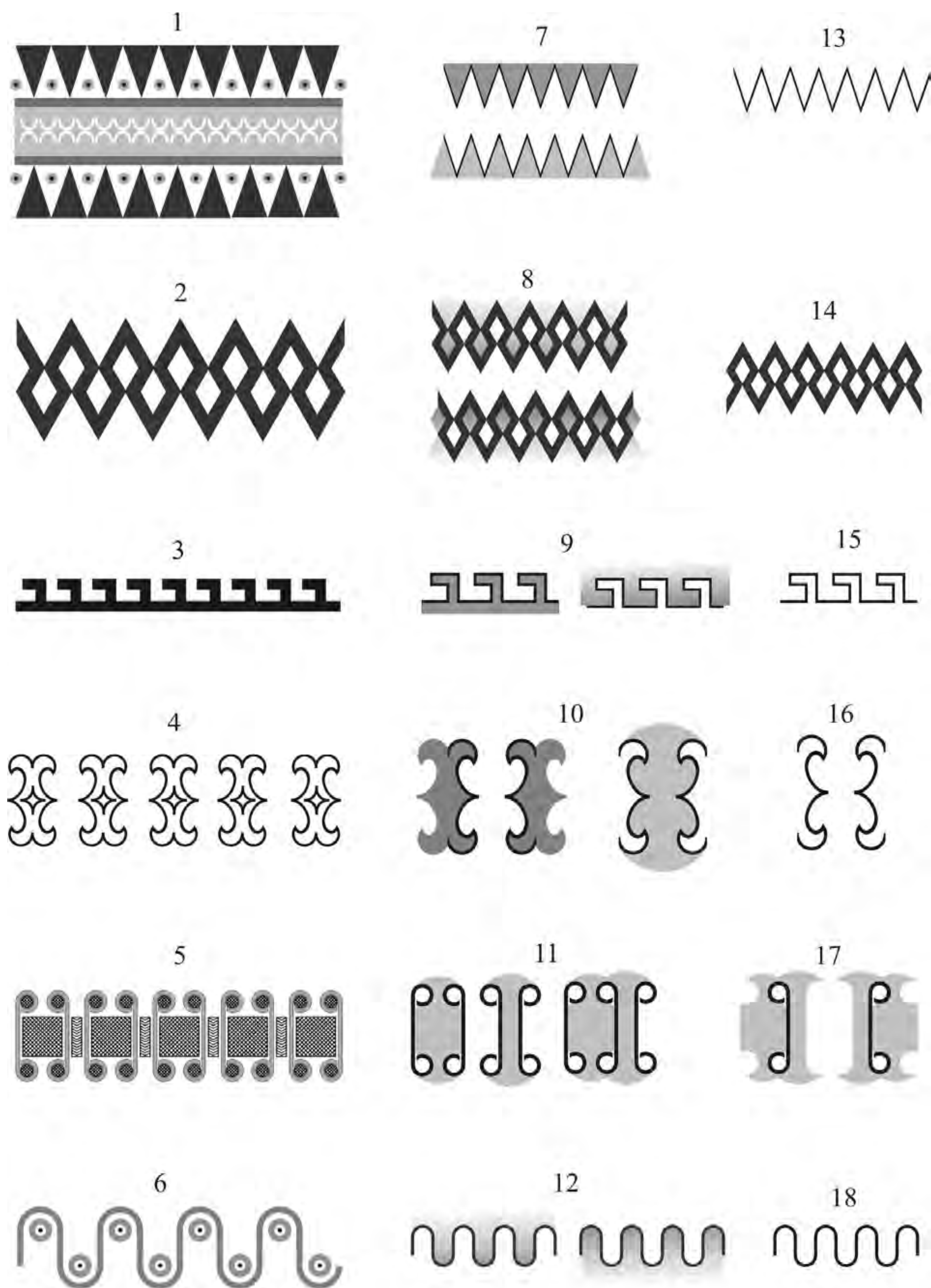


Рис. 2. Співвідношення “фігура-фон” (візуальний ефект коливання уваги в гуцульському орнаменті): 1-6 – загальний вигляд мотивів; 7-12 – види фігури і фону; 13-18 – спільний контур (рис. автора).

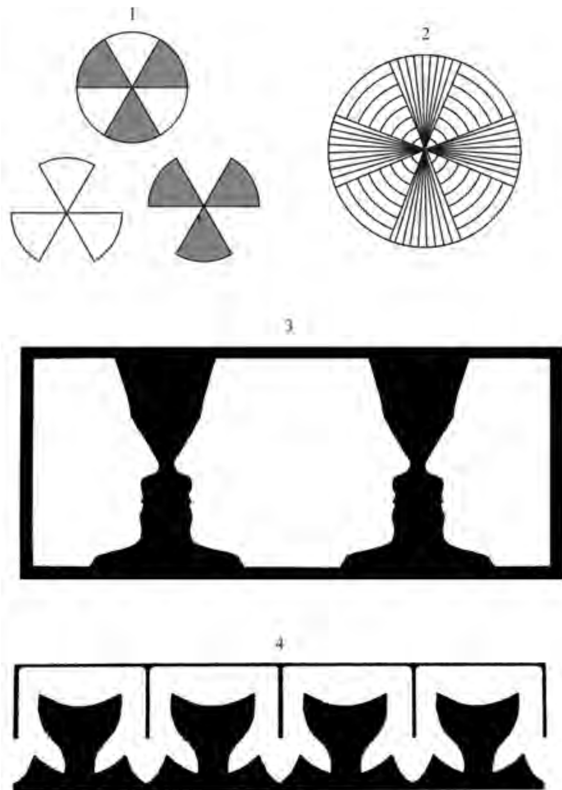


Рис. 1. Сприйняття поєднання “фігура-фон”: 1-3 – (Іл.: Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие. 5-е изд.– Спб.: Питер, 2003.– С. 272, 273; 4 – Іл.; Психология ощущений и восприятия / Под ред. Ю.Б.Гиппенрейтер и др.– Москва: ЧеРо, 2002.– С. 130).

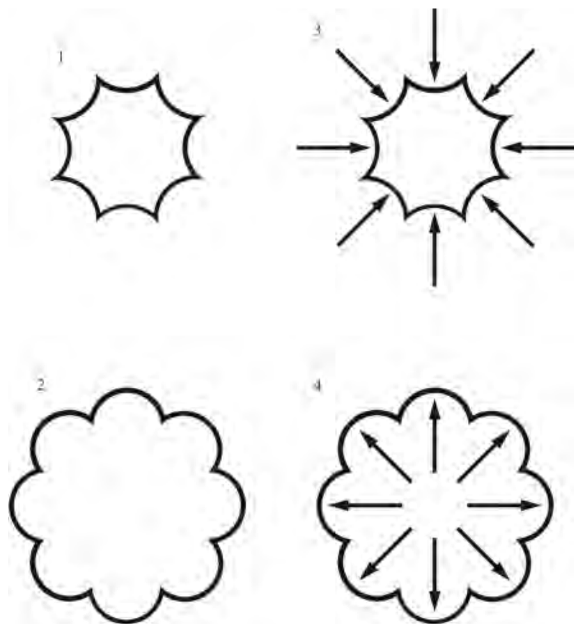


Рис. 5. Співвідношення “фігура-фон”: 1 – ввігнутість фігури сприяє сприйняттю фону; 2 – опуклість сприяє сприйняттю фігури; 3 – відступаюча фігура; 4 – наступаюча фігура (Іл.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие.– Москва: Прогресс, 1974.– С. 224, 234).

тя орнаменту гуцульської різьби. У контексті визначеної мети необхідно виконати наступні завдання: дослідити закономірності й стадії формування візуального образу сприйняття, дії післяобразу, руху очей в процесі сприймання, принципи структурування сприйнять, групування елементів орнаменту й сприйняття конфігурацій утворених з орнаментальних структур.

Кожний акт візуального сприйняття являє собою не лише пасивне відтворення об’єкту, але водночас носить активний характер, оскільки спрямований на створення певних візуальних моделей внаслідок вивчення цього об’єкту, його візуальної оцінки, відбору суттєвих рис, співставлення їх із слідами пам’яті, їх аналізу й організації в цілісний візуальний образ[8]. Особливості процесу сприйняття виробів, декорованих гуцульською різьбою, та формування їхніх візуальних образів залежить від багатьох факторів як об’єктивного, так і суб’єктивного характеру.

Суттєву роль в процесі сприймання відіграють стадії становлення візуального образу сприйняття. Психологи нараховують п’ять таких стадій[9]. На першій стадії процесу сприймання розрізняється розміщення об’єкта в просторі і визначаються особливості його відображення. На другій стадії з’являються перші характеристики образу сприйняття – відбувається “мерегтіння контуру”, об’єкт формується, відображається його замкнений контур, він відокремлюється від оточення. На третій стадії починає розкриватися форма об’єкта. Цю стадію називають “відображення різких зсувів кривизни”. Тут передаються найбільш характерні елементи форми. На четвертій стадії відбувається відображення форми без чіткого розрізнення деталей, об’єкт набуває ознак предметності. На п’ятій стадії досягається цілковита адекватність образу об’єкта – він відображається з усіма деталями, відтворюється його точний розмір. Визначення основних стадій становлення візуального образу має прикладне значення в проектно-

[8]Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов.– Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1973.– С. 14; Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное...– С. 11.

[9]Психологія: Підручник / Ю.Л.Трофімов, В.В.Рибалка, П.А.Гончарук...– С. 204-206.

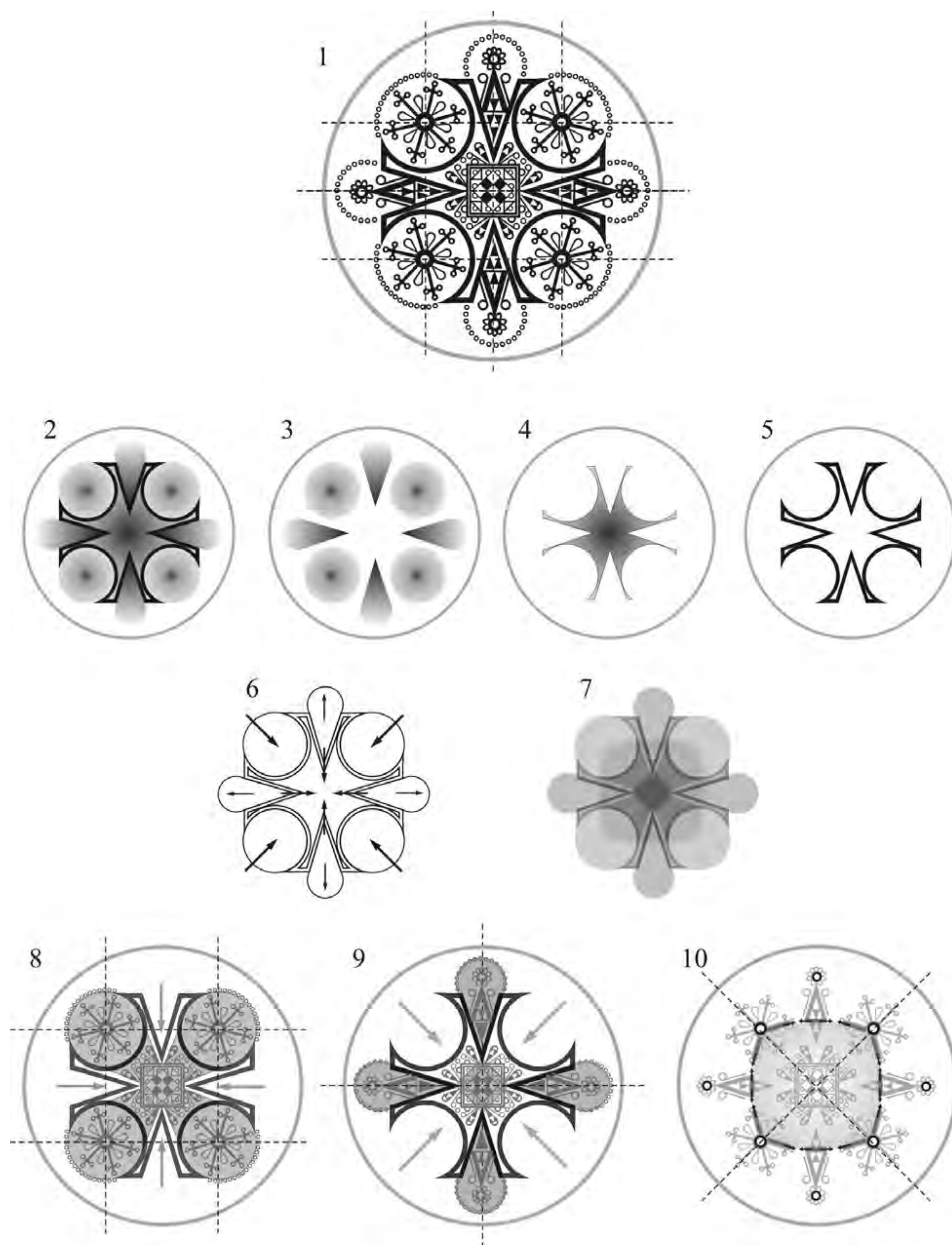


Рис. 3. Візуальне сприйняття співвідношення "фігура-фон" (візуальний ефект коливання уваги в гуцульському орнаменті): 1 – загальний вигляд мотиву; 2 – узагальнююча схема; 3 – сприйняття фону; 4 – сприйняття фігури; 5 – спільний контур; 6 – напрямок скерованості мотивів у просторі; 7 – темним кольором позначено активні зони мотиву; 8-10 – зв'язок між елементами мотиву на основі факторів подібності і замкнутості (суб'єктивних контурів) (рис. автора).

художній практиці. Так, зокрема, в процесі формоутворення гуцульського орнаменту митець, враховуючи стадії становлення образу, може за допомогою композиційних засобів і прийомів свідомо і послідовно виокремлювати змістовно важливі елементи твору.

Важливе значення в процесі формоутворення відіграє дія післяобразу. Під нею розуміють таку властивість нашого зору, коли після концентрації уваги на одному візуальному стимулі ми переводимо погляд на інший, проте певний час (2-3 сек.) в пам'яті зберігається образ старого стимулу[10]. Ця властивість нашого зору і пам'яті впливає на формування внутрішнього відчуття гармонійності форми. Якщо після споглядання одного стимулу ми переходимо на стимул, подібний по певним прикметам на попередній, відбувається накладання подібностей і з'являється відчуття гармонійного відношення між елементами. Врахування цієї дії також допоможе митцеві при побудові орнаментальних композицій свідомо підбирати такі його структурні елементи, які б вирізнялися подібністю за певними візуальними чи морфологічними параметрами.

В сприйнятті особливе значення відіграють моторні компоненти рухів руки, що обмацує предмет, або рух ока, що простежує видимий контур предмету[11]. Процес руху очей в процесі сприймання суттєво залежить від визначення пріоритетів, виявлення гармонійних відношень між складовими елементами об'єкту. На етапах становлення образу сприйняття важливе місце дослідники відводять кольору, сприйняттю форми по контуру[12], розміщенню і величині великих мас форми відносно її структурної схеми-побудови. На основі досліджень психолога А.Л.Ярбуса, зокрема на основі його графічних записів рухів очей при вільному спогляданні творів образотворчого мистецтва, можна стверджувати, що погляд глядача в зображеннях в першу чергу виокремлює їхні найбільш активні зони (змістовно-тематичні, світлотональні контрасти, кольорові акценти, контури тощо)[13]. Процес переходу від одних акцентів до інших відбувається по відносно прямій лінії стрибкоподібно. Таким чином, завдяки здійсненню графічних записів рухів очей стають видимими зв'язки між складовими елементами твору, на який скерований погляд спостерігача. Чим вдаліше побудований об'єкт, тим чіткіше буде виглядати структурна основа цих зв'язків.

Визначальну роль в становленні візуального образу сприйняття відіграють принципи структурування самих сприйнять. Одним з перших є принцип співвідношення "фігура-фон". Закономірність сприйняття і виокремлення фігури від фону полягає в тому, що людині властива тенденція підкреслювати фізичну різницю між об'єктами, що знаходяться в полі нашого зору[14]. Також нам властиво ділити поле зору і сприймати його по частинах, тобто у вигляді окремих, не подібних одна до одної ділянок[15]. Виокремити фігуру від тла допомагає визначення, сформульоване Е.Рубіним: "Частина, котра сприймається як чітко окреслена форма, називається фігурою, а все інше – фоном"[16]. Він же вказує на фундаментальний принцип, котрий визначає зв'язок між фігурою і фоном: "Якщо одне з двох однорідних, пофарбованих в різні кольори полів більше по величині і включає в себе інше, вірогідність того, що менше поле, що включене в більше, буде сприйматись як фігура, дуже велика"[17]. Основні перцептивні розбіжності між фігурою і фоном Е.Рубін визначає таким чином: "Фігура являє собою "річ", а контур сприймається як її окреслення. На відміну від фігури фон сприймається як деяка "субстанція" і здається відносно аморфним... Спостерігачеві здається, що фігура знаходиться до нього ближче, перед фоном, а фон здається менш чітко локалізованим, таким, що безмежно розповсюджений за фігурою"[18]. Завдяки фону фігура здається більш вражаючою, значущою і краще запам'ятовується, окрім того фігура викликає біль-

[10]Ярбус А.Л. Роль движений глаз...– С. 62-63; Келер В., Уоллах Х. Эффект последействия фигуры...– С. 339.

[11]Введение в психологию / Под ред. проф. А.В.Петровского.– Москва: Академия, 1996.– С. 146.

[12]Мигаль С.П. Основы проектирования мебели: Учеб. пособие.– Львов: Изд-во при Львов. ун-те, 1989.– С. 70.

[13]Ярбус А.Л. Роль движений глаз...– С. 77, 125-147.

[14]Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие...– С. 270.

[15]Там само.– С. 270.

[16]Там само.– С. 270-271.

[17]Там само.– С. 271.

[18]Там само.– С. 274.

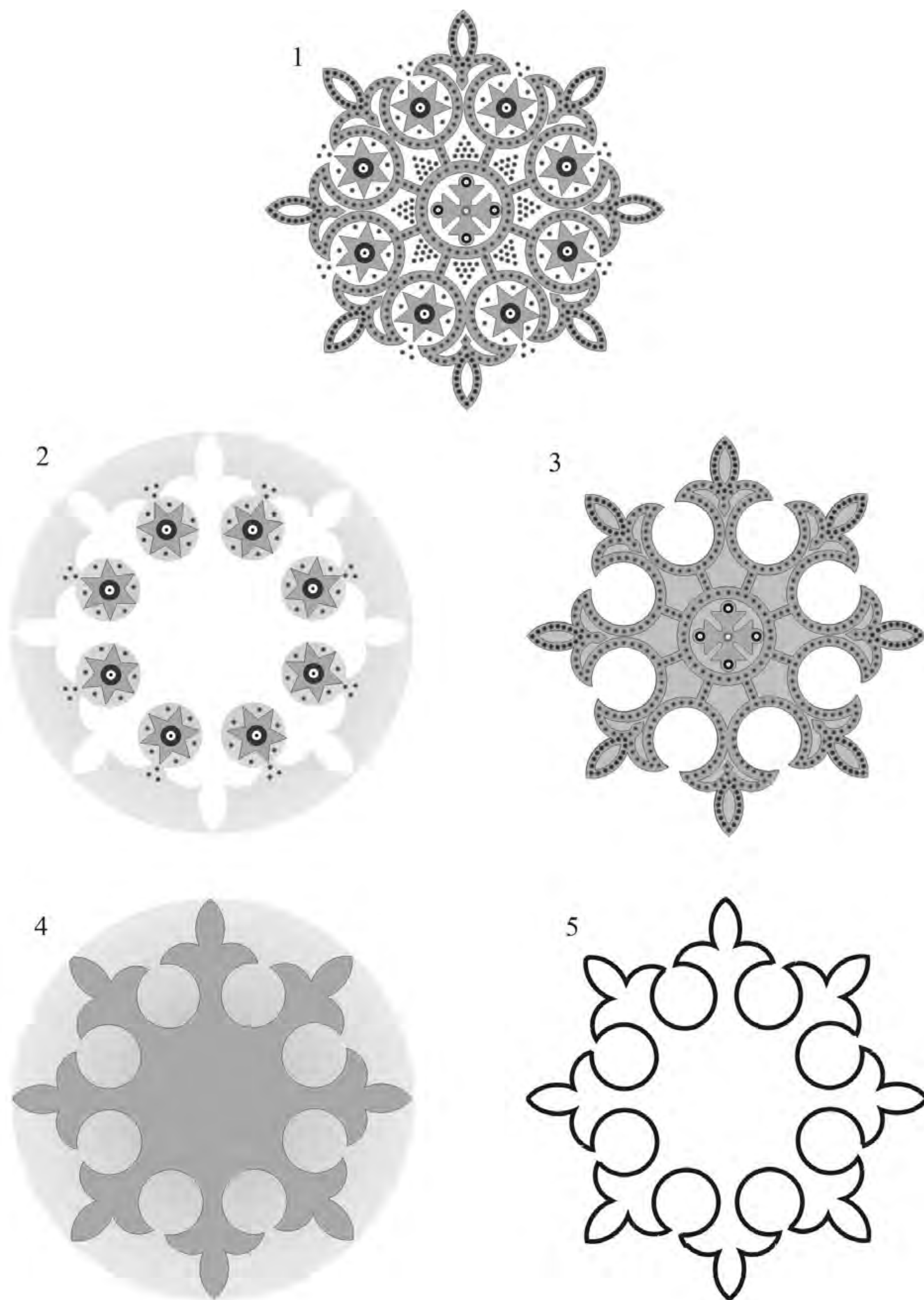


Рис. 4. Співвідношення "фігура-фон" (візуальний ефект коливання уваги в гуцульському орнаменті): 1 – загальний вигляд мотиву; 2 – сприйняття фону; 3 – сприйняття фігури; 4 – цілісна схема; 5 – спільний контур (рис. автора).

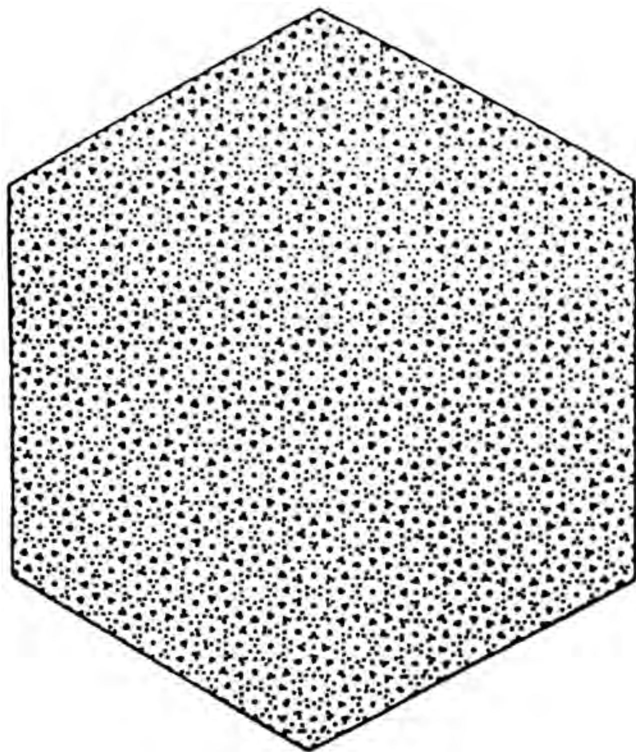


Рис. 6. Приклад гештальтистської організації сприйняття. (Іл.: Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие. 5-е изд.– СПб.: Питер, 2003.– С. 278).

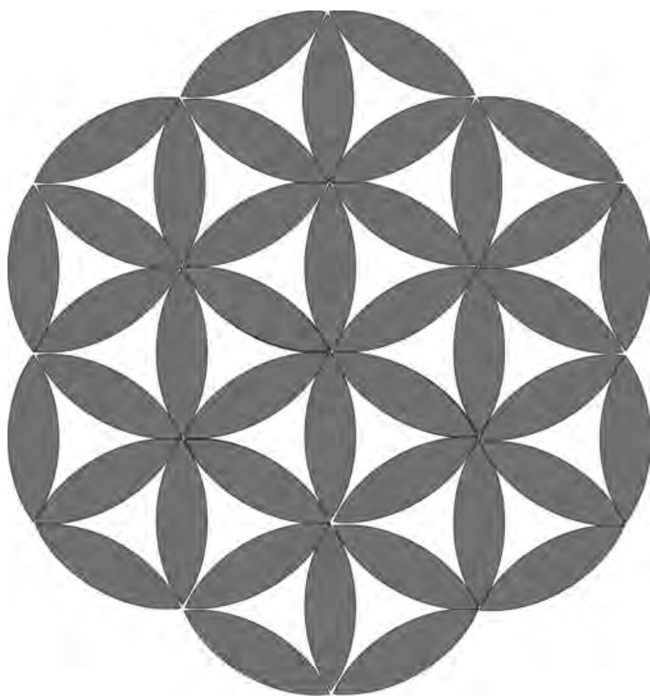


Рис. 7. Візуальні властивості декоративних мотивів гуцульської різьби. При сприйнятті орнаментального мотиву проглядається закономірність організації сприйняття на основі принципів гештальтпсихології (рис. автора).

ше асоціацій з об'єктами, які упізнаються або є знайомими, ніж фон.

В гуцульському орнаменті супідрядність фону фігурі, або навпаки, досягається різноманітними прийомами декоративного оздоблення фігури або фону. Наприклад, полірована поверхня завжди буде візуально виступати наперед в порівнянні з шорсткою або матовою. Теплі частини мотивів будуть виступати наперед у порівнянні з холодними. Контраст світлого і темного, як одне ціле, буде завжди виступати наперед в порівнянні до нюансних поєднань. Однак існують випадки, коли чіткого відокремлення фігури і фону не існує і відбувається візуальний ефект подвійного сприйняття зв'язку "фігура-фон", що викликає, в свою чергу, візуальний ефект коливання уваги, як показано на рис. 1. При такому взаємовідношенні перевага не надається ні фігурі, ні фону. В такому випадку, завдяки переключенню уваги, обидва елементи можуть прочитуватись як фігури і між ними може виникати різний взаємозв'язок. Такий візуальний ефект досягається декількома умовами: наявністю спільного для фігури і фону контуру; відносно однаковій візуальній вазі плями фону і плями фігури[19]. В мистецтві найчастіше ефект коливання уваги проявляється в орнаментальних структурах. В гуцульському орнаменті ефект коливання уваги проявляється багатогранно (рис. 2-4).

Ефект коливання уваги можна простежити і при наявності явища опуклості і ввігнутості (рис. 5). Такий ефект сприяє сприйняттю опуклості як фігури, а ввігнутості як фону[20]. Описаний візуальний ефект привертає увагу глядача і тривалий час утримує її в своїй зоні. В гуцульській різьбі цей ефект також виступає в якості одного із композиційних прийомів (див. рис. 3). Наведений на цьому рисунку орнаментальний мотив побудований таким чином, що в його композиції складові елементи виконують на-

[19] Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное...– С. 221-225; Рок И. Введение в зрительное восприятие: Книга 1 / Под ред. Б.М.Величковского, В.П.Зинченко.– Москва: Педагогика, 1980.– С. 281-283; Введение в психологию...– С. 141; Психологія: Підручник / Ю.Л.Трофімов, В.В.Рибалка, П.А.Гончарук...– С. 203.

[20] Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное...– С. 224.

ступні функції: колоподібні елементи, розташовані по периметру мотиву, виступають його фоном (рис. 3.3); хрестоподібний елемент, розташований по центру мотиву, виступає у ролі фігури (рис. 3.4). Однак за рахунок декоративного оздоблення, наявності спільного контуру між ними (рис. 3.5), явищ опуклості й ввігнутості візуально ці елементи прочитуються навпаки: ввігнута центральна частина є візуально перевантаженою, внаслідок чого візуально вона відступає на задній план, створюючи враження фону; опуклі колоподібні елементи є візуально легшими і світлішими, внаслідок чого візуально вони виступають на передній план і сприймаються в якості фігури. Саме суперечність між композиційним розташуванням і візуальним сприйняттям елементів мотиву породжує коливання уваги. Такий дисонанс між елементами мотиву ніби порушує закономірність співвідношення фігури-фону, однак майстри застосовували цей прийом свідомо для загострення уваги, надаючи композиції візуальної інтриги. Варто зауважити, що завдяки візуальній замкнутості і завершеності даний орнаментальний мотив водночас сприймається цілісно (рис. 3.10).

Незважаючи на те, що явище коливання уваги пов'язане із структуруванням сприйняття, воно закономірно класифікується як прояв однієї з оптичних ілюзій. Ілюзії зору відносяться до розладу процесу сприймання[21]. Виникаючи на основі різних властивостей співвідношення геометричних фігур, фону, кольору і світлотного тону елементів орнаментальних мотивів, оптичні ілюзії фактично зосереджують нашу увагу на неіснуючих візуальних ефектах[22]. В гуцульському орнаменті функція оптичних ілюзій полягає у створенні таких композиційно-естетичних ефектів, як: створенні візуального руху; уявного свічення кольорів; коливання декорованої поверхні, ефекту іррадіації тощо. Водночас візуальна дія оптичних ілюзій пожвавлює процес сприймання орнаментальних композицій гуцульської різьби.

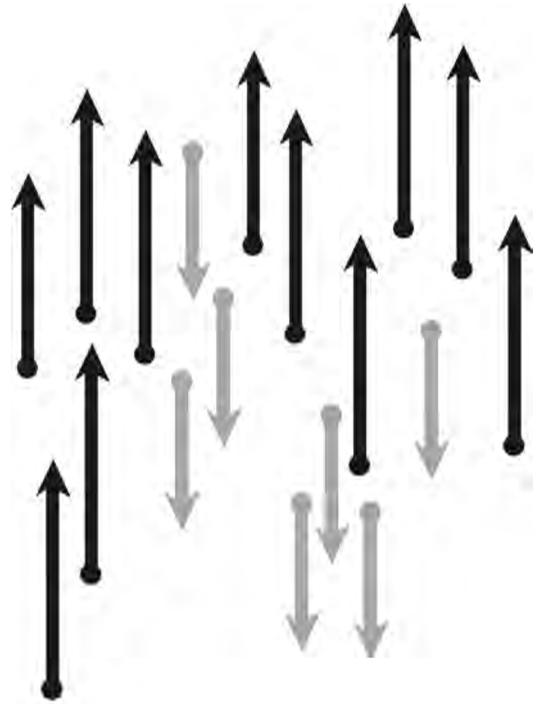


Рис. 9. Гештальтистські фактори групування (фактор "спільної долі") (рис. автора).

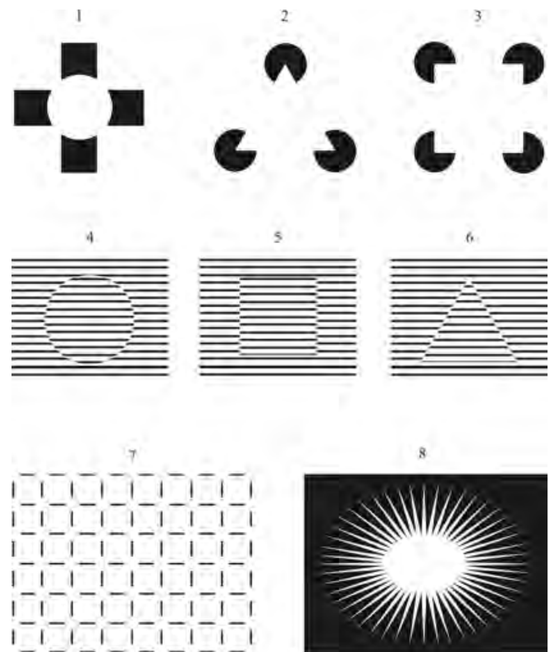


Рис. 10. Суб'єктивні контури: 1-6 – завдяки суб'єктивним контурам виникає відчуття певної форми (кола, трикутника та квадрату); 7 – відсутні крапки перетину ліній, які утворюють решітку, створюють ілюзію діагоналей, які проходять через ілюзорні кола; 8 – "сяюче яйце" (суб'єктивні контури і контраст викликають появу овалу в центрі малюнку, який мерехтить) (Іл.: Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие. 5-е изд.– СПб.: Питер, 2003.– С. 287).

---

[21] Психологія. З викладом основ психології релігії / Під ред. о. Ю.Макселона: Пер. з пол. Т.Чорновіл.– Львів: Свічадо, 1998.– С. 115-116.

[22] Артамонов И.Д. Иллюзии зрения...; Толанский С. Оптические иллюзии...

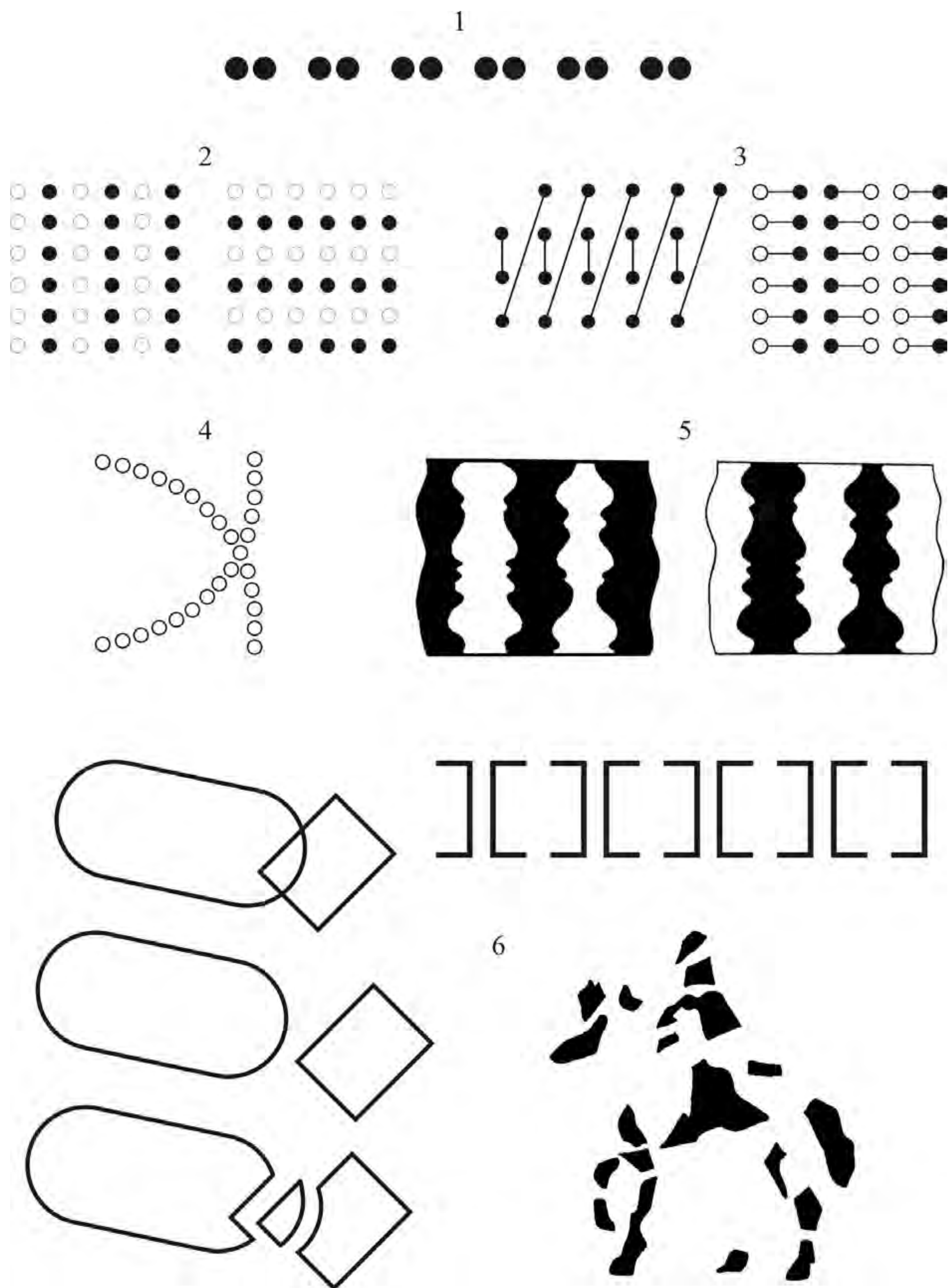


Рис. 8. Гештальтистські фактори групування: 1 – фактор близькості; 2 – фактор подібності; 3 – фактор однотипного зв’язку; 4 – фактор “гарного продовження”; 5 – фактор симетрії; 6 – фактор замкнутості (іл.: Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие. 5-е изд.– СПб.: Питер, 2003.– С. 279-282).

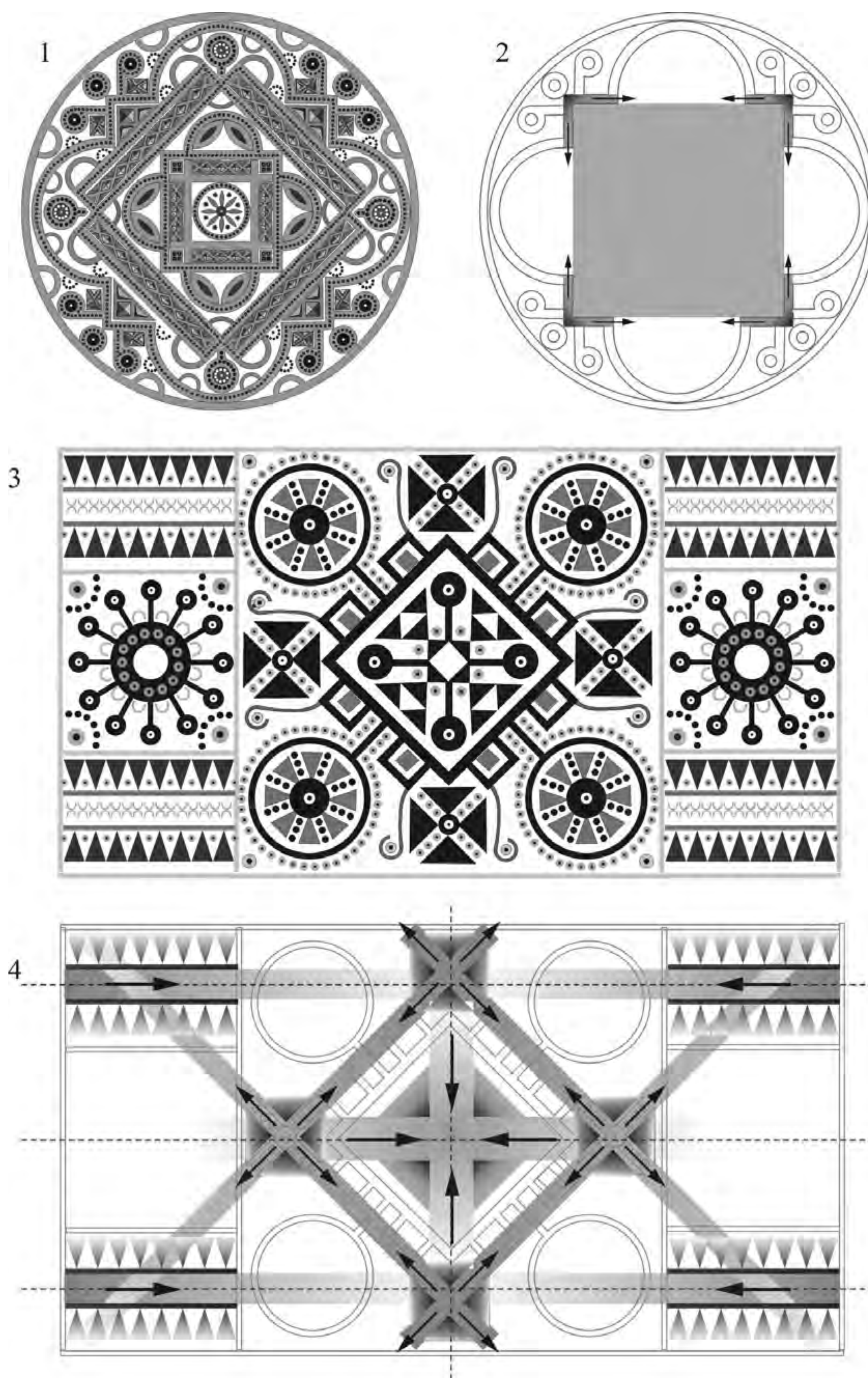


Рис. 11. Візуальні властивості орнаментальних мотивів гуцульської різьби (факторні групування): 1, 3 – загальний вигляд композицій; 2, 4 – групування мотивів на основі фактору замкнутості (суб'єктивних контурів) (рис. автора).

Однією із важливих закономірностей процесу формування образу сприйняття є те, що він тісно пов’язаний із пізнанням закономірностей створення об’єкту, котрий сприймається. Пізнання і виявлення цих закономірностей дає ключ до розуміння утворення гармонійно цілісних об’єктів. Це в значній мірі стосується і особливостей формування образів сприйняття творів декоративно-ужиткового мистецтва, декорованих гуцульською різьбою. Як стверджує М.Станкевич, для досягнення композиційної цілісності в творах декоративно-ужиткового мистецтва і, зокрема, в орнаментальних композиціях, вдаються до групування елементів[23]. В результаті групування елементів орнаменту утворюються прості й складні конфігурації. Сприйняття конфігурацій передбачає вияв ознак, на підставі котрих відбувається групування його складових елементів. З метою розкриття закономірностей групування елементів орнаментальних мотивів гуцульської різьби автором дисертаційного дослідження вперше була застосована методика гештальтпсихології[24]. Багаторічний досвід використання гештальтпсихології у вивченні творів мистецтва демонструє, що її метод подібний до принципів, на основі котрих будуються твори мистецтва[25]. Основний принцип даної методики полягає в організації сприйняття (рис. 6)[26]. Цей принцип підходить для розуміння організації сприйняття і мотивів гуцульського орнаменту, про що свідчить один із прикладів, зображений на рис. 7. Зміст гештальтпсихології розкривається через фактори групування[27]. Ці фактори розкривають наступні зв’язки: у відповідності до фактору близькості предмети можуть групуватись на основі того, що відстань, яка їх розділяє, здається невеликою; групування на основі фактору подібності є аналогічним фактору близькості; групування на основі фактору однотипного зв’язку передбачає сприйняття окремо визначеної структури, що утворена фізично пов’язаними між собою елементами; групування на основі фактору “гарного продовження” передбачає, що елементи, які лежать на одній прямій або кривій лінії простої форми, легко сприймаються як одне ціле; у відповідності до фактору “спільної долі” елементи, що скеровані в одному напрямку, перцептивно об’єднуються в одну групу; у відповідності до фактору симетрії пріоритет в групуванні надається більш природним, збалансованим і симетричним фігурам; у відповідності до фактору замкнутості при групуванні елементів перевага надається тому варіанту, котрий сприяє сприйняттю більш замкнутої або завершеної фігури[28] (рис. 7, 8). Фактор замкнутості може проявлятись утворенням на вільному місці поля зору уявних або ілюзорних контурів і кордонів. Таке явище називають суб’єктивними контурами[29] (рис. 9). У виробах, оздоблених гуцульською різьбою, суб’єктивні контури виступають однією з характерних рис орнаментальних композицій. Як правило, у виробах прослідкувати це явище можна не одразу, оскільки воно знаходиться на другому рівні організації композиції (рис. 10, 11). Цей прийом майстри застосовують в якості композиційного, оскільки він створює додаткове враження замкнутості композиції і сприяє її цілісності. В якості геометричних фігур, які визначають суб’єктивні контури, можуть бути

[23]Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI-XX ст.– Львів: Афіша, 2002.– С. 62-63.

[24]Гештальтпсихологія належить до одного з впливових напрямів сучасної психології. Термін “гештальт” має такі значення, як “цілісний образ”, “структура”, “форма”, проте в науковій літературі здебільшого вказує на цілісне об’єднання елементів психічного життя, яке не зводиться лише до суми його складових частин. Візуальне сприйняття об’єктів, в тому числі і творів мистецтва, розглядається гештальтпсихологами як процес, що носить цілісний характер і будується на підставі створення цілісних структур. Таким чином, сприйняття цілого домінує над сприйняттям його частин.

[25]Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное...– С. 20.

[26]Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие...– С. 276-278.

[27]Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное...– С. 80-89; Рок И. Введение в зрительное восприятие...– С. 267-279; Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие...– С. 278-283; Гештальт-психология “хорошей формы” // Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б.Минервин, В.Т.Шимко, А.В.Ефимов и др.: Под общей редакцией Г.Б.Минервина и В.Т.Шимко.– Москва: Архитектура-С, 2004.– С. 171-172.

[28]Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие...– С. 279-281.

[29]Там само.– С. 287.

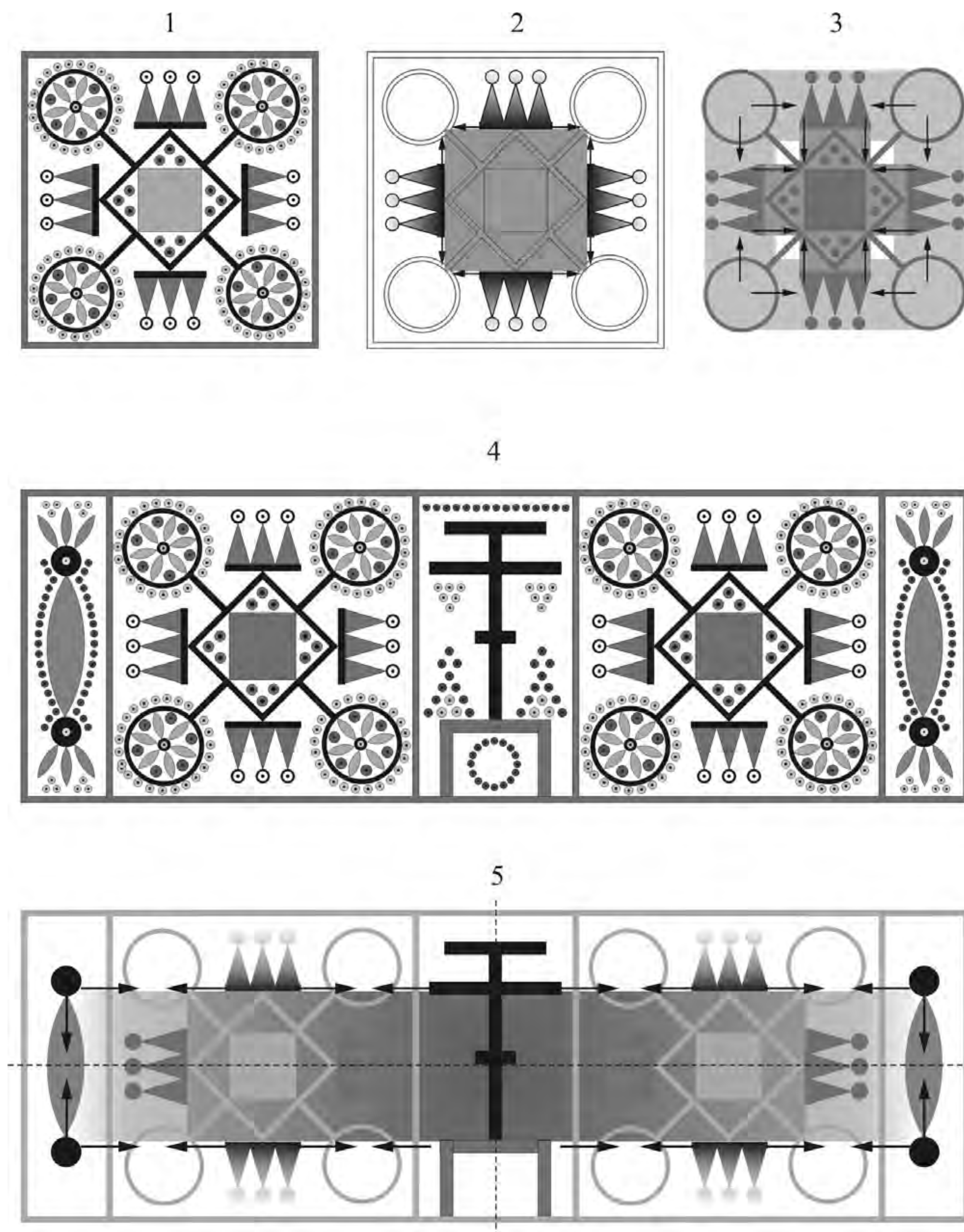


Рис. 12. Візуальні властивості декоративних мотивів гуцульської різьби (фактори групування): 1, 4 – загальний вигляд композицій; 2, 3, 5 – групування мотивів на основі фактору замкнутості (суб'тивних контурів) (рис. автора).

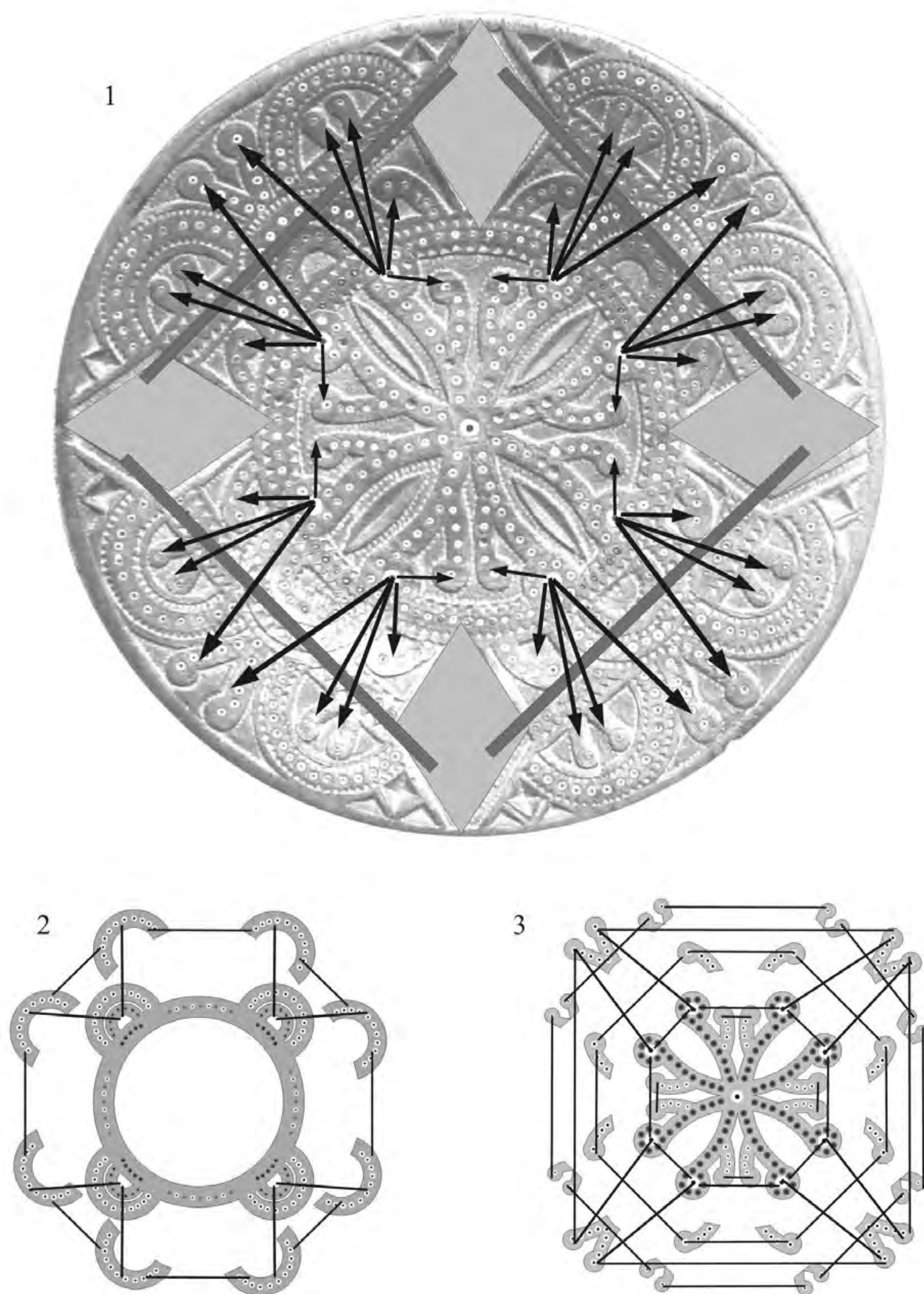


Рис. 13. Візуальні властивості орнаментальних мотивів гуцульської різьби (фактори групування): 1-3 – групування мотивів на основі факторів подібності (колаж і рис. автора).

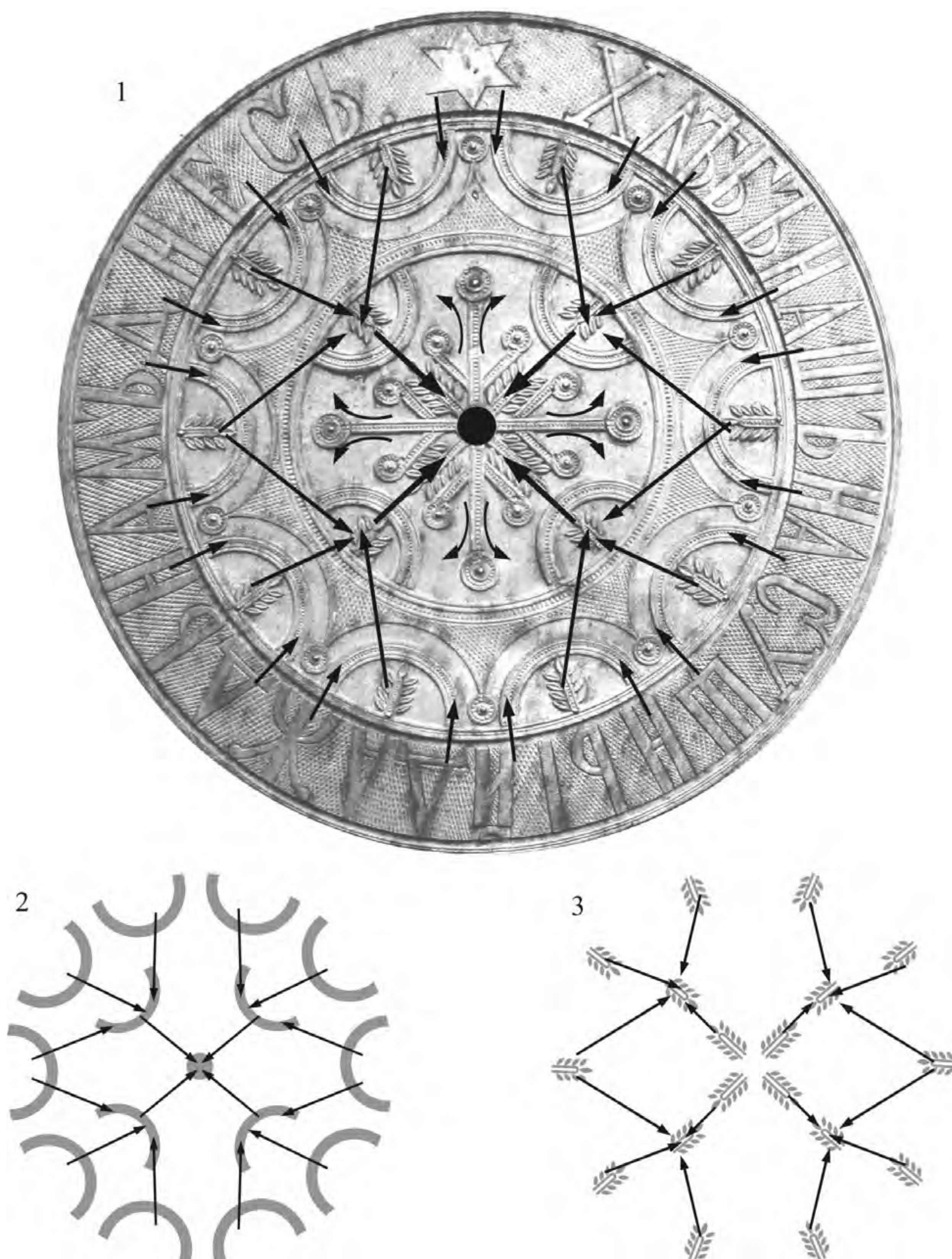


Рис. 14. Візуальні властивості орнаментальних мотивів гуцульської різьби (фактори групування): **1** – схема руху погляду спостерігача від краю тарілки до її центру на основі груп мотивів, об'єднаних спільними ознаками; **2**, **3** – групування мотивів на основі факторів близькості, подібності і "спільної долі" (колаж і рис. автора).

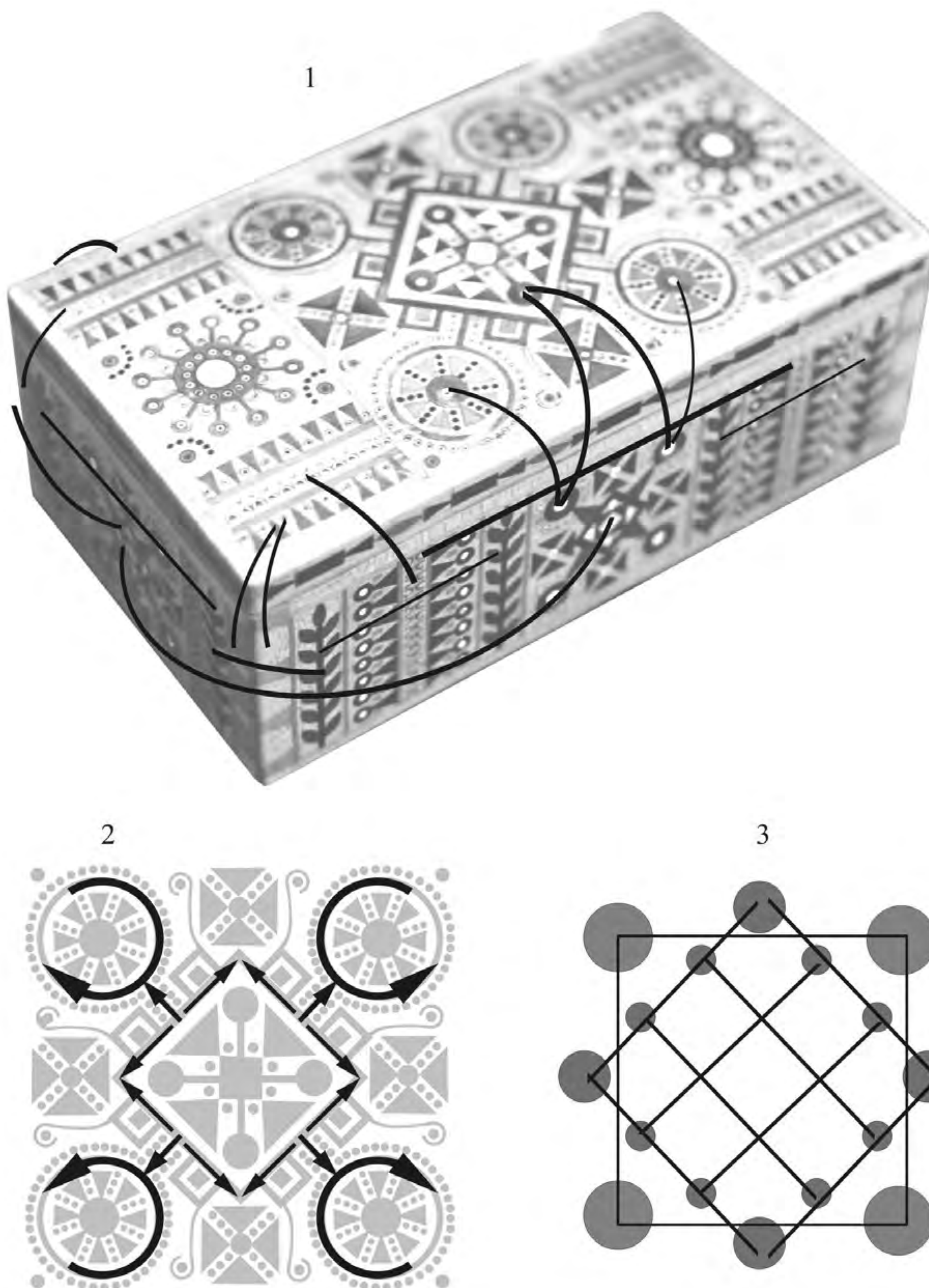


Рис. 15. Візуальні властивості орнаментальних мотивів гуцульської різьби (фактори групування): 1 – групування мотивів на основі фактору подібності фігури мотивів (чорними лініями показано зв'язки між мотивами); 2 – групування між елементами центрального мотиву шкатулки на основі фактору однотипних зв'язків; 3 – групування елементів на основі фактору подібності фігури (колаж і рис. автора).

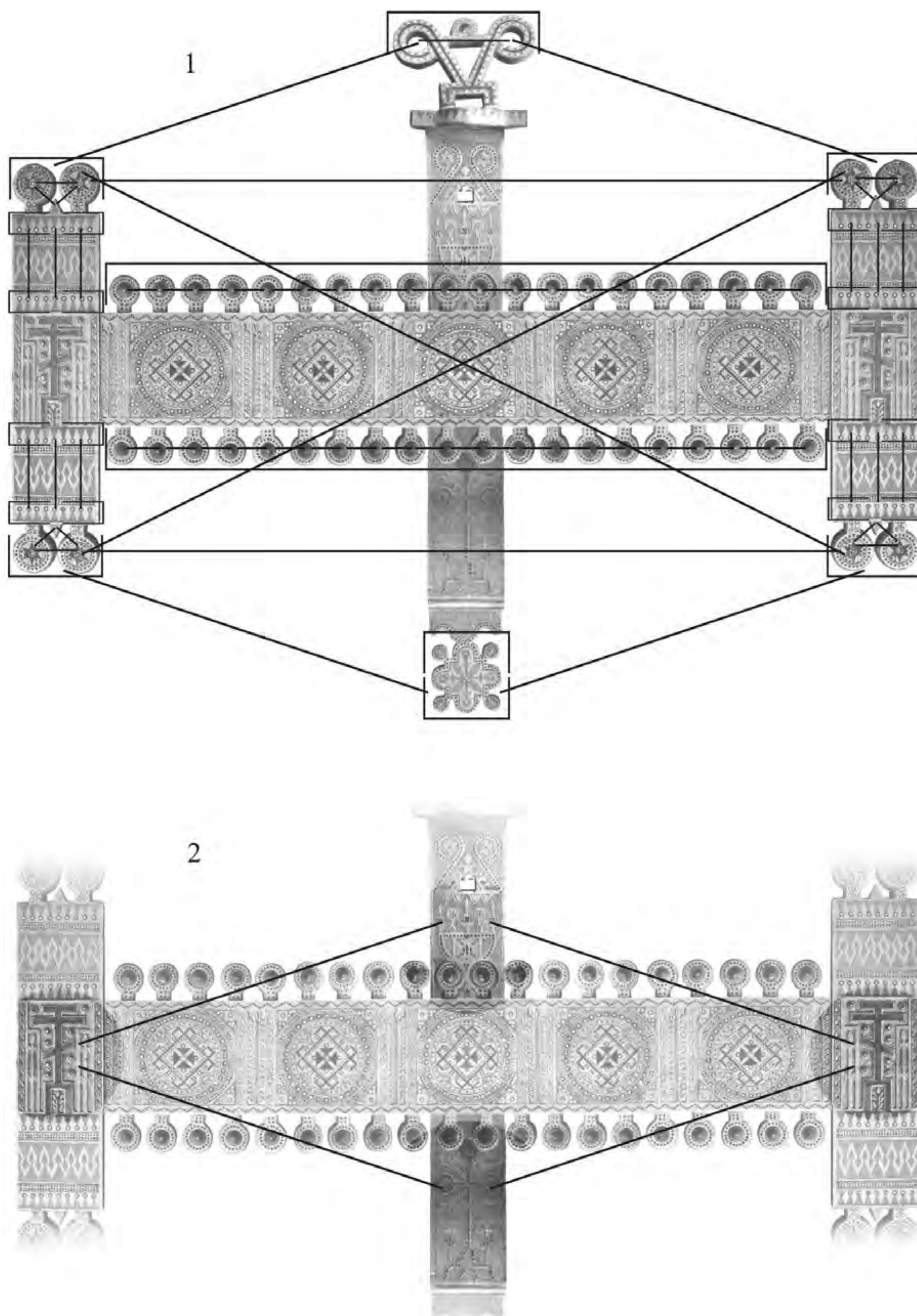


Рис. 16. Візуальні властивості орнаментальних мотивів гуцульської різьби (фактори групування): 1 – зв'язки між мотивами і їх групування на основі фактору близькості; 2 – групування мотивів на основі фактору подібності смислів (колаж і рис. автора).

крапкові та лінійні елементи, трикутники, чотирикутники та інші.

Принципи групування складових елементів у виробах, оздоблених гуцульською різьбою, як це показано на рис. Б.2.99-Б.2.110, охоплюють всі фактори, досліджені в гештальтпсихології. Окрім того, у виробах проявляються й різні комбінації факторів групування. Сукупність більшості з перерахованих факторів і принципів, які дають основу і сприяють у сприйнятті самої простої і стабільної конфігурації з усіх можливих варіантів, називають законом гарної форми, або інакше – законом прегнантності[30].

Групування складових елементів виробів починається від самих простих і елементарних утворень до структурно узагальнених конфігурацій. Видатний психолог Х.Хелсон визначає поняття "конфігурації" як відокремлене, неоднорідне, члeноване ціле, всі члени якого взаємопов'язані й обумовлюють властивості один одного[31]. Об'єднання окремих частин у цілість виявляє властивості, яких не можна було передбачити, сприймаючи окремі елементи. Найважливішим в конфігурації є її тип, простота і цілісність, від яких буде залежати ясність і виразність її прочитання. Наприклад, більш виразна конфігурація, утворена з інкрустованих декоративних мотивів, буде домінувати над конфігураціями, утвореними з декорованих "сухою різьбою" мотивів.

Властивості частин в конфігурації залежать від: положення усередині структури; членства у фігурі; зв'язку з центром притягання цілого; ролі в схемі цілого; ступеню відкритості[32].

Один і той самий орнаментальний мотив в різних конфігураціях буде мати різні властивості. В структурі виробів конфігурації мотивів між собою перетинаються, утворюючи сітку взаємовідношень. Найчастіші місця візуального перетину конфігурацій утворюють активні структурні зони і можуть виступати смисловими або композиційними центрами. Такі центри виступають у якості візуальної опори виробу.

[30]Там само.– С. 285.

[31]Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов...– С. 17-19.

[32]Там само.– С. 17-19.

На сприйняття орнаментальних структур гуцульської різьби будуть впливати такі просторові параметри структури, як: верх і низ виробу; ліва і права частини виробу; положення і напрямок скерованості елементів виробу[33]. Найважливішими з названих просторових параметрів в гуцульському орнаменті буде напрямок і положення елементів орнаменту.

Аналіз візуальних властивостей зразків орнаменту гуцульської різьби з врахуванням закономірностей психології візуального сприйняття дав змогу виявити об'єктивні чинники формування візуального образу гуцульського орнаменту, розкрити особливості його візуального сприйняття. Візуальне сприйняття гуцульського орнаменту характеризується:

– явищем **коливання уваги** завдяки подвійному візуальному прочитанню співвідношення "фігура-фон", спільному контуру елементів мотивів, опуклості та ввігнутості зовнішніх контурів елементів в орнаментальних композиціях, що, в свою чергу, посилює ефект візуальної вібрації декорованої поверхні;

– цілісністю, яка досягається завдяки групуванню складових елементів орнаментальних композицій в прості й складні конфігурації на основі факторів подібності, близькості, однотипного зв'язку, симетрії, "гарного продовження", "спільної долі", замкнутості (суб'єктивних контурів).

Дослідження візуальних особливостей гуцульського орнаменту дають змогу зробити висновок про те, що врахування послідовності стадій становлення візуального образу композицій орнаменту, дії післяобразу та особливостей моторики ока при сприйнятті декорованої поверхні є невід'ємною частиною пізнання виразних можливостей художньої мови орнаментальних мотивів гуцульської різьби. Дослідження інших взірців композицій, створених з орнаментальних мотивів гуцульської різьби, дасть змогу простежити всю багатогранність прояву обмеженої кількості форм орнаментальних мотивів у різних комбінаторних поєднаннях.

[33]Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное...– С. 41-44, 93-100, 119-121.

Статті

Людмила ОВЧАРЕНКО

ДІЯЛЬНІСТЬ СЛОВ'ЯНОСЕРБСЬКОГО ПОВІТОВОГО ЗЕМСТВА КАТЕРИНОСЛАВСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ, СПРЯМОВАНА НА РОЗВИТОК НАЙБІЛЬШОГО ОСЕРЕДКУ ГОНЧАРНОГО ПРОМИСЛУ НА МЕЖІ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ Й ДОНЩИНИ – С. МАКАРІВ ЯР (1902-1915)

Ludmyla OVCHARENKO. On Activities of Slovyanoserbskian Regional Zemstvo Katerynoslav prov. in Favour of Development of the Largest Pottery Craft Center on the Border of Slobidska Ukraine and Don Basin Area. Makariv Yar (1902-1915).

Найбільший гончарний осередок на межі Слобідської України й Донщини – село Макарів Яр (фото 1, 2) Слов'яносербського повіту Катеринославської губ. ще не був об'єктом комплексного наукового етнологічного дослідження. Зокрема, тривалий час маловивченою ділянкою народознавчих студій був вплив заходів Слов'яносербського повітового земства на закономірності історичного розвитку макарово-ярівського гончарства. Лише на поч. XXI ст. у наукових виданнях було опубліковано кілька статей, які розкривали деякі аспекти даного питання. Так, 2001 р. побачила світ стаття науковця Луганського обласного краєзнавчого музею Наталі Каплун "Гончарство на Луганщине (к. XIX – нач. XX в.)", у якій авторка охарактеризувала макарово-ярівське гончарство та ряд заходів Слов'яносербського повітового земства, спрямованих на сприяння гончарному промислу[1]. Результати наступного дослідження Наталі Каплун та ще одного науковця цього ж музею Наталі Смілянської було узагальнено в статті "До історії гончарного промислу села Макарів Яр" (2004)[2]. У ній автори не лише з'ясували особливості історичного розвитку гончарства в с. Макарів Яр, а й частково проаналізували діяльність Слов'яносербського повітового земства, спрямовану на розвиток промислу. Про окремі заходи Слов'яносербського повітового земства щодо сприяння гончарству писала в своїй статті керамолог Людмила Метка[3]. Більш повні відомості про заходи Слов'яносербського повітового земства, спрямовані на підтримку гончарного промислу в с. Макарів Яр, містить книга Людмили Овчаренко "Макарово-ярівський осередок гончарної освіти в Україні"[4]. Таким чином, деякі заходи Слов'яносербського повітового земства, спрямовані на підтримку й розвиток макарово-ярівського гончарства досі залишалися нез'ясованими.

Фото 1. Куток села Макарів Яр, Луганщина. Кін. XIX – поч. XX ст. Автор фото невідомий. Копія – Історико-меморіальний музей Олександра Пархоменка.

Наприкінці XIX ст. в осередках кустарних промислів України почали виявлятися перші ознаки їх занепаду, спричиненого економічним розвитком країни. Кустарне виробництво все більше зазнавало конкурентного впливу промисловості. За таких умов виникла потреба у втіленні ці-

[1]Каплун Н.Н. Гончарство на Луганщине (к. XX – нач. XX в.) // Луганщина: Етнокультурний вимір.– Луганськ: Альма-матер, 2001.– С. 112-119.

[2]Каплун Наталя, Смілянська Наталя. До історії гончарного промислу села Макарів Яр // Український керамологічний журнал.– 2004.– № 4.– С. 48-59.

[3]Метка Людмила. Гончарство Луганщини (за матеріалами етнографічної експедиції) // Український керамологічний журнал.– 2002.– № 2.– С. 21-28.

[4]Овчаренко Людмила. Макарово-ярівський осередок гончарної освіти в Україні.– Опішне: Українське Народознавство, 2008.– 160 с. (Керамологічне трикнижжя "Гончарний здвиг Донбасу", кн. 2; Академічна керамологічна серія "Гончарні школи України", вип. 1).

льових заходів, спрямованих на підтримку й розвиток кустарних промислів.

На території Лівобережної України цією проблемою опікувалося Міністерство державного майна, створене 1888 р., та його структурний підрозділ – Головне управління землевпорядкування і землеробства (ГУЗіЗ). ГУЗіЗ через мережу спеціалістів поширювало нові інструменти, матеріали та прийоми роботи, наглядало за організацією навчального процесу в інструкторських школах і за діяльністю інструкторів. Кустарні техніки своїми знаннями й порадами допомагали втілювати земські заходи, спрямовані на допомогу кустарним промислам. Також ГУЗіЗ утримувало школи інструкторів з різних кустарних виробництв, направляло випускників на роботу до земств; видавало друковані посібники й альбоми в галузі кустарних промислів; утримувало кустарний музей; проводило лабораторні дослідження глин та інших матеріалів; вживало заходи, спрямовані на охорону здоров'я кустарів[5]. Відповідно до своїх завдань Міністерство держмайна підготувало програму розвитку і сприяння кустарній промисловості за такими напрямками: 1) підтримка існуючих і відкриття нових спеціальних шкіл для кустарів у центрах кустарних промислів; 2) підтримка існуючих зразкових кустарних майстерень; 3) підтримка кустарного музею в Санкт-Петербурзі; 4) утримання персоналу кустарних техніків та інструкторів; 5) влаштування виставок кустарних виробів; 6) організація замовлень для кустарів; 7) постачання кустарям сировини; 8) підтримка кустарних складів; 9) видання популярних видань; 10) організація статистичних досліджень[6].

Ініціаторами впровадження таких заходів на місцях стали земства. Починаючи з 1880-их рр., вони організовували польові обстеження гончарних осередків, лабораторні дослідження місцевих глин, відправляли сільських гончарів на навчання до гончарних шкіл і заводів. Одночасно земства розвивали таку новітню форму передачі професійної майстерності як створення показових гончарних майстерень навчально-виробничого характеру.

В одному із видань вдалося віднайти дані щодо асигнувань губернських земств Лівобережжя на розвиток спеціалізованих навчальних закладів для кустарів за кошторисом 1901 р., які подано у зведеній таблиці (табл. 1)[7].

Наведені в таблиці дані доводять, що найактивніше витрати на професійну освіту кустарів у грошовому вимірі здійснювали Полтавські земства (губернське й кілька повітових), які вкладали кошти у земські майстерні. У числі цих закладів були спеціалізовані гончарні майстерні в Опішному Зіньківського повіту, Постав-Муках Лохвицького повіту і Глинську Роменського повіту, Миргородська художньо-промислова школа ім. Миколи Гоголя. У Харківській губернії активність виявляли повітові земства, але їх ініціативи в галузі гончарства без суттєвої підтримки губернського земства не давали очікуваних результатів. Так, діяльність гончарних навчальних майстерень у Новій Водолазі Валківського повіту та Межиріччі Лебединського повіту загальмувалася на початковому рівні. Чернігівське губернське земство здійснювало фінансування кількох навчальних майстерень, у тому числі й Олешнянську гончарну майстерню в Городнянському повіті. Увага губернського земства Херсонщини до кустарництва була слабкою і не орієнтувалася на гончарство. На Катеринославщині активність земств обох рівнів також була не дуже активною.

Загалом на території Лівобережжя підтримка кустарних промислів з боку ГУЗіЗ неухильно зростала: у 1888-90 рр. на їх розвиток було асигновано по 35 тис. крб. щорічно; упродовж 1898-1901 рр. – по 100 тис. крб.[8]. Саме в цей час, на поч. 1890-их рр., М.В.Пономарьов дослідив

[5]Общие центральные организации по кустарной промышленности // Ежегодник кустарной промышленности. 1912 год.– СПб.: Типо-литография "Энергия", 1912.– Т. 1.– Вып. 1.– С. 96-97; Кустарная промышленность, её нужды и меры их удовлетворения.– СПб.: тип. В.Киршбаума, 1909.– С. 65.

[6]Пономарёв Н.В. Обзор деятельности правительства на пользу кустарной промышленности (1888-1902).– СПб.: Типография В.Ф.Киршбаума, 1902.– С. 2.

[7]Сірополко Степан. Історія освіти на Україні.– Львів: накладом Т-ва "Взаїмна поміч Українського Вчительства", 1937.– С. 120.

[8]Каплан Д.А. Кустарная промышленность Украины.– Харьков: Издание статистико-экономического отдела Укрвнешторга, 1922.– С. 6.

стан цього промислу в Катеринославській губернії. Зокрема, він побував у Новомосковську, де зробив опис місцевих гончарень[9].

Потужний розвиток гончарної промисловості поч. XX ст. ніскільки не сприяв розвитку кустарного гончарного виробництва. Навпаки, промисловий поступ знецінював продукцію гончарів-кустарів за неухильного зростання собівартості кустарного виробництва глиняних виробів. Зокрема, безкоштовне доти користування кар'єрами глини поступово стало платним, значно подорожчало паливо, а отже, й випалювання глиняного посуду. Сукупність цих та багатьох інших несприятливих обставин призводила до скорочення кількості гончарів у багатьох гончарних осередках. Заняття цим промислом переставало бути основним у їхньому житті й поступово ставало підсобним до хліборобства[10]. З огляду на новітні економічні тенденції і прогнози, 1906 р. екстрені земські збори Слов'яносербського повіту скоротили асигнування на поліпшення гончарного промислу в селі Макарів Яр[11].

Фото 2. Панорама колишнього гончарного осередку. Пархоменко (Макарів Яр), Луганщина. 30.08.2007. Фото Юрка Пошивайла. НАУГ.

У тамтешньому гончарстві все помітнішими ставали ознаки економічної кризи. Суттєво зменшилася чисельність гончарів: з числа колись майже трьох сотень зайнятих у промислі гончарів, 1909 р. лише 100 чоловік зберігали відданість родовому заняттю. Вони щорічно виготовляли до 100 тис. шт. неполив'яних горщиків[12].

На поч. XX ст. скоротилася тривалість робочого часу, який кустарі відводили для заняття гончарством. Однією з визначальних спонук до заняття гончарством був вільний час узимку: "*Нема задля чого працювати, працюємо даремно, але нікуди діти взимку час*", – зізнавалися макарово-ярівці[13]. Так, якщо 1886 р. робочий день гончаря тривав 15-16 год., виготовлення глиняних виробів майстри починали у вересні й закінчували в березні, після чого тривав період так званого "*вижига*" – випалювання горщиків, який переривався в липні двома тижнями польових робіт[14], то на поч. 1900-их рр. гончарі працювали переважно від 6 до 16 год. впродовж 100 вільних від землеробства днів (від листопада до лютого). За цей час середньостатистичний макарово-ярівський гончар міг виготовити до 100 різноманітних горщиків у день, а загалом, за весь річний період роботи – не більше 10 тис. глиняних виробів. Насправді ж, узагальнююча продуктивність роботи складала лише 2446 виробів на одного кустаря в рік. Головними причинами такої невисокої продуктивності праці майстрів були технічна недосконалість гончарного виробництва та зростаюча собівартість виготовлення глиняних виробів. Наприклад, для виготовлення 1000 виробів макарово-ярівським гончарям необхідно було витратити: 1,5 крб. на підвезення глини з хутора Водяного (1 день); 1,5 крб. на підготовку

9 Пономарёв Н.В. Кустарные промыслы Екатеринославской и Калужской губернии. Отчёты 1891-1892 гг. // Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России.– СПб.: Типография В.Киршбаума, 1894.– Том II-IV.– С. 165-168.

10 Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр // Ежегодник-справочник Славяносербского Уездного Земства на 1914-й год: В трех отделах.– Луганск: Типолитография С.М.Гаммерштейн, 1914.– С. 138.

11 Свод экономических мероприятий Славяносербского уездного земства с 1866 по 1911 гг.– Луганск: Типолитография С.М.Гаммерштейн, 1912.– С. 672.

12 Доклад об улучшении гончарного производства в селе Макаровом Яре // Журналы и доклады Славяносербского Уездного Земского Собрания 45-й очередной сессии 1910 г. и экстренных заседаний 10 февраля и 20 мая 1910 г. с приложениями.– Луганск: Типография С.М.Гаммерштейн, 1911.– С. 160.

13 Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 140.

14 Сборник статистических сведений по Екатеринославской губернии. Славяносербский уезд.– Екатеринослав: Типография Я.М.Чаусского, 1886.– Вып. 3.– С. 303.

формувальної маси (розмочування, розмішування, розминання – 2 дні); 9,75 крб. на безпосереднє формування виробів (12-13 днів); 2,5 крб. на придбання необхідних для випалювання матеріалів; 3,5 крб. в день на укладання й виймання виробів із горна за участю помічника; залучення помічника із тягловою робочою силою 1,5 дня – 2 крб., 2 дні – 3,1 крб. У цілому, кустар затрачав 19-20 днів і 18-19 крб.[15]. 1000 виготовлених таким чином виробів гончар міг продати в середньому за 29,14 крб. Відрахувавши від цієї суми вартість затрачених матеріалів і роботи, отримаємо середній двадцятиденний заробіток гончаря у розмірі 10 крб. Отже, впродовж 6-7-ми годинного робочого дня гончар заробляв 50 коп. Цей заробіток ще залежав від місця продажу товару; зокрема, при вивезенні його за межі села, прибутковість гончарного виробництва ставала ще меншою[16].

За таких економічних умов кустарне гончарне виробництво очікував поступовий занепад, аж до повного зникнення. Щоб цього не сталося, – за висновками земських діячів, – "*Нужны были коренные изменения в самом производстве, чтобы не дать ему заглохнуть; нужна была помощь извне, так как сами кустари... земледельцы по преимуществу, не могли выйти из создавшегося положения, и видя свою беспомощность, одни за другим стали бросать гончарное дело*"[17].

Наполегливі запити Катеринославського губернського земства щодо заходів, спрямованих на підтримку місцевого гончарного промислу, змусили Слов'яносербське повітове земство на поч. ХХ ст. пожвавити роботу в цьому напрямку, передовсім у Макаровому Яру як найбільшому в повіті осередку гончарства. 1901 р. чергові повітові земські збори нарешті звернули увагу на гончарство й доручили управі обстежити місцеве виробництво. Наступним кроком стало вивчення 1902 р. повітовим агрономом із загального стану гончарства та відправлення зразків глин із хутора Лисого та земель місцевого власника Мартенса для лабораторного дослідження в Миргородській художньо-промисловій школі ім. Миколи Гоголя. Невдовзі повітова управа подала земським зборам 1905 р. пропозиції щодо поліпшення макарово-ярівського гончарства. У доповіді з цього питання детально проаналізовано причини занепаду тамтешнього гончарства. Зокрема, зазначалося, що емальований посуд все більше витісняв кустарний горщик, а відсутність сучасних знань з гончарної справи заважала кустарям виступити на ринку з "новітньою" продукцією, яка мала значний попит (декоративні кахлі для камінів та печей, вази, глечики та черепиця[18]. Одним із першочергових завдань земства було визнано вдосконалення методів навчання гончарству. Маючи за приклад широко рекламовані заходи Полтавського губернського земства, спрямовані на підтримку гончарного промислу, Слов'яносербська земська управа визнала необхідним відкриття в майбутньому гончарної школи в Макаровому Яру, а доти вирішила направити учнів із середовища кустарів до вже діючих спеціалізованих шкіл[19].

Традиційно майстерність гончарювання місцеві гончарі передавали своїм дітям, майже винятково хлопчикам; рідше навчали цьому ремеслу підлітків з інших родин. Спершу, з 12-15-річного віку, учнів учили виготовляти свистунці, "монетку", а згодом – більш складні вироби[20]. Досягнувши 18-ліття, юнаки ставали самостійними кустарями[21]. Проте опанування гончарних знань батьків не завжди передбачало засвоєння чогось нового, що гарантувало б успішне просування продукції на новітніх ринках збуту. Нагальним стало питання "вливання свіжої крові", тобто навчання гончарству в майстрів з інших гончарних осередків, які досягли більших успіхів у гончарстві. Уперше думка запросити "*специалиста глиняных изделий для обучения крестьян производить полированную посуду и различные изделия из глины*"[22] виникла в діячів Слов'яносербської повітової управи 1905 р. На жаль, уже 1906 р.

[15]Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 138-139.

[16]Там само.– С. 139.

[17]Там само.– С. 142.

[18]Там само.

[19]Там само.

[20]Польові матеріали Людмили Овчаренко // Приватний архів Людмили Овчаренко.

[21]Сборник статистических сведений по Екатеринославской губернии...– С. 303.

[22]Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 143.

земство скасувало рішення про асигнування на ці потреби 100 крб.[23]. Проте під впливом зростаючого зацікавлення гончарством Макарового Яру з боку Катеринославського губернського земства, на Слов'яносербських земських зборах 1907 р. з невідомих причин було порушено клопотання про асигнування 300 крб. на обстеження в селі гончарного промислу, оскільки достеменно ніхто із земців не знав реального стану промислу та його першочергових потреб. Доповідь земські збори прийняли, але клопотання про ґрунтовне вивчення макарово-ярівського гончарства так залишилося без задоволення[24].

1908 р., як підсумок листування Слов'яносербської повітової управи з гончарями Полтавщини, до Макарового Яру прибув один із гончарів (з'ясувати його прізвище не вдалося). Однак земство не виділило коштів на його утримання. У пам'яті макарово-ярівських гончарів він залишився "*апостолом гончарного дела*"[25], якому дехто з них завдячував умінням виготовляти полив'яний посуд, знаннями щодо більш зручного й вигідного випалювання гончарних виробів та деякими вдосконаленнями місцевого горна[26].

Увага, виявлена до приїжджого гончаря, спонукала повітову управу запровадити практичне навчання кустарів удосконаленим способам роботи з глиною. З цією метою 1909 р. до Макарового Яру на посаду інструктора з гончарного виробництва запросили Федора Чирвенка – славетного майстра з Опішного (Полтавщина), який за чотири місяці свого перебування, упродовж 25.01-25.03 та 10.05-10.07.1909 р., навчив гончарів виготовляти полив'яний посуд[27] і за 100 крб. продав одну із своїх професійних таємниць виготовлення полив'яного посуду. Останній факт свідчить про вкрай погану поінформованість місцевих гончарів, адже лише повна необізнаність кустарів із рівнем сучасних технологічних досягнень у гончарстві, відсутність будь-яких даних про наявні лабораторії й різноманітні друковані рекомендації могли примусити кустарів платити значні кошти за гончарну "таємницю". На утримання Федора Чирвенка та його проїзд було затрачено 220 крб., на придбання необхідних матеріалів для показових робіт (свинець, окис заліза, марганець та ін.) – 25 крб.

Найбільш старанним учнем опішнянського майстра став місцевий гончар Семен Звіряка. Кустарі Макарового Яру наочно переконалися в тому, що з місцевих глин можна виготовляти значно кращий посуд, у результаті чого пожвавилося зацікавлення самим промислом[28]. Однак діяльність інструктора виявилася не такою продуктивною, як очікувалося, і причин тому було кілька: 1) замалий час його перебування; 2) не всі кустарі знали про безкоштовність послуг інструктора; 3) у самого інструктора не все вдавалося, можливо, тому, що він не встиг пристосувати свої знання до місцевих сировинних матеріалів; 4) відсутність удосконаленого горна, яке не встигли побудувати, а у звичному для макарово-ярівських гончарів горні полив'яний посуд псувався[29]. Остання обставина виникла внаслідок того, що сільська громада визначилася з місцем будівництва горна лише наприкінці червня, коли термін перебування Федора Чирвенка закінчився[30].

Після від'їзду інструктора, за свідченням гончаря Артюшенка, до Макарового Яру з власної ініціативи прибув гончар з Ізюму Харківської губернії[31], який також дав кустарям окремі поради щодо вдосконалення гончарного виробництва. Внаслідок цих повчальних настанов кількість неполив'яного посуду, що виготовляли гончарі Макарового Яру, за кілька років зросла вдвічі (біль-

[23]Там само.

[24]Там само.

[25]Там само.

[26]Там само.

[27]Лащук Юрій. Українська народна кераміка XIX-XX ст.: Дисертація на здобуття наук. ст. д-ра мистецтвознавства / Рукопис.– Львів: Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, 1969.– 526 с. // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1.– Оп. 2.– Од. зб. 16/1.– С. 372.

[28]Доклад об улучшении гончарного производства в селе Макаровом Яре // Журналы и доклады Славяносербского Уездного Земского Собрания 45-й очередной сессии 1910 г. и экстренных заседаний 10 февраля и 20 мая 1910 г. с приложениями.– Луганск: Типография С.М.Гаммерштейн, 1911.– С. 161.

[29]Там само.– С. 162.

[30]Там само.

[31]Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 144.

ше 200 тис. шт. на рік), а в асортименті з'явилися полив'яні вироби (до 8 тис. шт. на рік)[32]. Так, 1913 р. в селі зафіксовано 102 гончарі, які виготовляли близько 249,5 тис. шт. глиняних виробів, з яких 246,5 тис. шт. – кухонного посуду, у тому числі 44 тис. – глечиків, 4 тис. – горщиків для квітів. Сукупна вартість гончарної продукції складала 7270,5 крб., що становило приблизно 71,28 крб. середнього річного заробітку на одного кустаря[33]. Такі невисокі прибутки не дозволяли ефективно розвивати промисел і впроваджувати у виробництво новітні технологічні досягнення.

Оскільки запрошені навчителі не поділилися всіма знаннями щодо виготовлення поливи та її застосування, діяльність земських органів у цьому напрямку продовжувалася. Тим часом, населення повіту відчувало нагальну потребу в предметах гончарного виробництва (у тому числі, в черепиці та цеглі), але їх виготовлення в домашніх умовах було недосконалим. Необхідно було передовсім вивчити властивості місцевих глин. Отримавши результати лабораторних досліджень, земські діячі з'ясували б, які саме заходи з підтримки гончарства потрібно здійснювати першочергово[34]. 7 серпня 1909 р. до Макарового Яру прибув відряджений Відділом сільської економії та сільськогосподарської статистики Головного управління землевпорядкування та землеробства, професор кераміки Санкт-Петербурзького технологічного інституту О.Соколов. Він оглянув посуд макарово-ярівських гончарів та взяв зразки місцевих глин для проведення у спеціалізованій лабораторії інституту необхідних технічних аналізів, пов'язаних із визначенням придатних для цих глин рецептів полив. За кілька місяців необхідні дослідження було проведено, а їх результати надіслано 1910 р. Слов'яносербській земській управі[35]. Того ж року повітова управа прийняла рішення про участь у Південно-руській сільськогосподарській промисловій і кустарній виставці, яка мала відбутися в Катеринославі з 1 липня до 25 вересня 1910 р. До участі у виставці залучалися Катеринославська, Харківська, Полтавська, Таврійська та Херсонська губернії, області Війська Донського і Кубанського. Для виставкового відділу кустарної промисловості Слов'яносербське земство запропонувало різноманітні вироби, у тому числі й гончарні; на їх збирання й відправлення було асигновано 50 крб.[36]. Одночасно земство виділило 300 крб. на запрошення в Макарів Яр досвідченого гончаря і 100 крб. – на додаткове дослідження місцевих глин[37].

Тоді ж Слов'яносербська повітова земська управа звернулася до земських зборів із проханнями:

1) порушити перед Головним управлінням землевпорядкування й землеробства клопотання про направлення до Макарового Яру інструктора-гончаря на тривалий час;

2) направити 2-х гончарів до гончарної школи для вивчення більш досконалих способів гончарного виробництва. (Уперше така думка з'явилася в слов'яносербських земців 1908 р., коли вони звернулися до земських зборів з проханням відправити місцевих гончарів за рахунок земства на практичні курси при гончарних майстернях у містечку Опішному Зіньківського повіту та в містечку Глинськ Роменського повіту Полтавської губернії, а також на навчання до Миргородської художньо-промислової школи ім. Миколи Гоголя)[38];

[32]О пособии Словяносербского уезда Екатеринославской губернии земской управе на содержание инструктора о гончарном производстве // Державний архів Луганської області.– Ф. 395.– Оп. 2.– Од. зб. 2.– Арк. 7; Овчаренко Людмила. З історії Макаровоярівської керамічної кустарно-промислової школи // Історична пам'ять: Науковий збірник.– Полтава: АСМІ, 2004.– № 2.– С. 101.

[33]Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 138, 140.

[34]Доклад о мерах к улучшению гончарного промысла в уезде // Журналы и доклады Славяносербского Уездного Земского Собрания 44-й очередной сессии 1909 г. и экстренных заседаний 15 и 16 марта и 12 июля 1909 г. с приложениями.– Луганск: Типография С.М.Гаммерштейн, 1910.– С. 161.

[35]Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 144.

[36]Доклад к вопросу о Южно-Русской областной выставке...– С. 401-406.

[37]Смета расходов Славяносербского уездного земства на 1910 г. // Журналы и доклады Славяносербского Уездного Земского Собрания 44-й очередной сессии 1909 г. и экстренных заседаний 15 и 16 марта и 12 июля 1909 г. с приложениями.– Луганск: Типография С.М.Гаммерштейн, 1910.– С. 554; По докладу о мерах к улучшению в уезде гончарного промысла...– С. 147.

[38]Свод экономических мероприятий Славяносербского

3) виділити 100 крб. для влаштування зразкового горна;

4) у землевласника Мартенса придбати у власність громади Макарового Яру кар'єр, де здійснювалося добування гончарної глини;

5) асигнувати 50 руб. на закупівлю матеріалів для показових робіт інструктора;

6) асигнувати 300 крб. на запрошення інструктора за земський рахунок, якщо Головне управління землевпорядкування і землеробства відмовиться профінансувати його приїзд за свої кошти[39].

Земські збори зважили на прохання й виділили 300 крб. на влаштування удосконаленого горна й запрошення інструктора. З невідомих причин майже нічого за ці кошти 1910 р. так і не було зроблено[40]. Аналіз діяльності Слов'яносербського повітового земства в справі підтримки місцевого гончарства свідчить про невиконання більшості рішень, які приймали Слов'яносербські повітові земські збори. Тому Макарово-ярівське сільськогосподарське товариство у своєму клопотанні від 02.04.1911 р. до Слов'яносербської повітової земської управи фактично дублювало основні позиції вищезгаданого прохання: 1) просити Держдепартамент землеробства направити інструктора з гончарної справи; 2) відправити двох людей з Макарового Яру в гончарну школу за державні кошти; 3) побудувати в Макаровому Яру зразкове гончарне горно, яке мало б стати власністю сільськогосподарського товариства, що здавало б його місцевим гончарям у оренду[41].

Повторне звернення Слов'яносербської земської управи до земських зборів не залишилося без уваги: на черговій сесії 1910 р. знову було порушено клопотання про підтримку гончарства в Макаровому Яру. Зокрема, звернено увагу на важливості промислу для примноження матеріальних статків місцевого селянства, на низький рівень гончарного виробництва, хоча за результатами проведених досліджень з'ясувалася придатність макарово-ярівських глин для виготовлення якісного посуду, а піску – для приготування полив[42].

З усіх рішень 1910 р. було виконано лише рішення щодо дослідження місцевих глин, у результаті чого 100 крб. було затрачено на вивчення покладів гончарних глин поблизу Макарового Яру та їх надсилання до лабораторії в Санкт-Петербурзі, а на 1911 рік на ці ж потреби земці запланували 200 крб.[43]. З огляду на це, Макарово-ярівське сільськогосподарське товариство на своїх зборах, що відбулися 10 липня 1911 р., прийняло рішення повторно звернутися до земської управи з клопотанням про влаштування в селі зразкового горна, яке товариство планувало здавати в оренду гончарям, а також про відрядження до однієї з гончарних шкіл двох місцевих селян-гончарів[44]. Управа запропонувала використати на ці потреби кошти, які попередньо було заплановано на запрошення інструкторів з гончарної справи[45]. Загалом же 1911 р. витрати на підтримку гончарства повіту земці збільшили на 150 крб.[46]. У загальному кошторисі витрат Слов'яносербського повітового земства на 1911 р. у числі заходів, спрямованих на розвиток кустарних промислів звернено увагу на необхідність підтримки навчальних і промислових майстерень, складів матеріалів, організації виставок готових виробів[47]. Як підтверджує опублікований огляд

уездного земства...– С. 674.

[39]Доклад об улучшении гончарного производства в селе Макаровом Яре...– С. 160-163.

[40]Журналы и доклады Славяносербского Уездного Земского Собрания...– С. 147.

[41]Обзор экономических мероприятий Славяносербского уездного земства...– С. 83.

[42]Доклад об улучшении гончарного производства в селе Макаровом Яре...– С. 161.

[43]Там само; Журналы и доклады Славяносербского Уездного Земского Собрания...– С. 156.

[44]Отчёт о деятельности Макаро-Яровского сельскохозяйственного общества за 1911 год // Обзор экономических мероприятий Славяносербского уездного земства за 1911 год.– Луганск: Типо-литография С.М.Гаммерштейн, 1912.– С. 83-84.

[45]Протокол агрономического совещания 19 сентября 1911 г. // Обзор экономических мероприятий Славяносербского уездного земства за 1911 г.– Луганск: Типолитография С.М.Гаммерштейн, 1912.– С. 161.

[46]Перечень новых и увеличившихся сравнительно с действующей сметой ассигновок по смете Славяносербского уездного земства на 1911 г. // Журналы и доклады Славяносербского уездного земского собрания 45-й очередной сессии 1910 г. и экстренных заседаний 10 февраля и 20 мая 1910 г. с приложениями.– Луганск: Типография С.М.Гаммерштейн, 1911.– С. 222.

[47]Смета расходов Славяносербского уездного земства на 1911 год // Журналы и доклады Славяносербского Уез-

економічних заходів Слов’яносербського повітового земства, 1911 р. було виділено не лише зазначену вище суму на обстеження місцевих глин, а й асигновано 450 крб. на організацію гончарної справи в повіті[48]. На агрономічній нараді того ж року було вирішено заслухати питання розвитку гончарної справи в Макаровому Яру на чергових земських зборах[49].

Одночасно не припинялася започаткована 1902 р. співпраця Катеринославських повітових земств з Миргородською художньо-промисловою школою ім. Миколи Гоголя. Уже згадувалося, що 1902 р. на замовлення Слов’яносербського повітового земства вона здійснила лабораторні аналізи макарово-ярівських гончарних глин і охарактеризувала їх як високоякісні[50]. 1910 р. школа провела дослідження глин, узятих із кар’єрів поблизу хутора Василівка і слободи Євсуг Старобільського повіту. Директор Миргородського гончарного навчального закладу Олександр Кир’яков у письмових рекомендаціях зазначав, що для вдалої організації гончарної справи проведених дослідів недостатньо й необхідно взяти більшу кількість глин з різних кар’єрів повіту та з’ясувати їх сумісність із вживаними поливами. У відповідь на це Старобільська земська управа надіслала по 5 пудів глини з 5 кар’єрів і євсузьку вохру. Однак євсузькі гончарі неохоче погоджувалися на відкриття в їхньому селі гончарної майстерні й не захотіли клопотатися про її відкриття. Вони також не дали згоди на те, щоб якась інша майстерня користувалася покладами євсузької глини[51]. Очевидним було небажання тамтешніх кустарів відкрити свої ринки й сировинні запаси для майстрів з інших регіонів.

Як уже зазначалося, на межі XIX-XX ст. земства звертали чільну увагу на розвиток кустарних промислів, щоб у такий спосіб урятувати місцеву економіку від конкурентного впливу промислового виробництва. На прикладі Макарового Яру простежується активізація ініціативної діяльності повітового земства, спрямованої на розвиток гончарства. 1912 р., був прикметний рішучими змінами в поглядах земців на гончарний промисел у цьому осередку. Зокрема, ними було вжито ряд заходів, які в перспективі мали докорінно поліпшити місцеве гончарне виробництво:

1. Прийнято на службу в земство інструктора з гончарної справи І.Переборщикова, який закінчив Миргородську художньо-промислову школу ім. Миколи Гоголя.

2. Влаштовано горно для випалювання полив’яних гончарних виробів і виділено для оплати цих робіт 1016 крб.

3. Розпочато обладнання гончарної майстерні, ідея заснування якої бере початок від 1905 року, коли повітова управа, ознайомившись з досвідом Полтавської та Курської губерній, висловила думку про необхідність відкриття в повіті “*особой художественной школы изделий из глины*”.

4. Обстежено місцеві глини в Миргородській художньо-промисловій школі ім. Миколи Гоголя.

5. Заплановано тридцятиденні курси для гончарів повіту й губернії.

6. 300 крб. асигновано на відрядження двох селян із Слов’яносербського повіту і двох гончарів безпосередньо із с. Макарів Яр узимку 1911-12 рр. до однієї з гончарних шкіл[52].

Такі значні витрати на гончарну справу 1912 р., порівняно з вкрай обережними й мізерними асигнуваннями на ці потреби в минулі роки, свідчили про кардинальні зміни в ставленні земців до гончарного промислу повіту. 1913 р.,

дного Земского Собрания 45-й очередной сессии 1910 г. и экстренных заседаний 10 февраля и 20 мая 1910 г. с приложениями.– Луганск: Типография С.М.Гаммерштейн, 1911.– Приложение.– С. 138.

[48]Счёт суммам, отпущенным и израсходованным на экономические мероприятия Славяносербского уездного земства в 1911 г. // Обзор экономических мероприятий Славяносербского уездного земства за 1911 год...– С. 222.

[49]Протокол агрономического совещания 21, 22 и 23 июня 1911 г. // Обзор экономических мероприятий Славяносербского уездного земства за 1911 г.– Луганск: Типолитография С.М.Гаммерштейн, 1912.– С. 156.

[50]Свод экономических мероприятий Славяносербского уездного земства с 1866 по 1911 гг...– С. 671.

[51]Журналы XXXXVI очередного Старобельского Земского собрания 1910 г.– Старобельск: Типография Л.Н.Башлай, 1911.– С. 20-24.

[52]О пособии Словяносербского уезда Екатеринославской губернии земской управе на содержание инструктора о гончарном производстве...– Ф. 395.– Оп. 2.– Од. зб. 2.– Арк. 14, 16; Свод экономических мероприятий Славяносербского уездного земства с 1866 по 1911 гг...– С. 677; Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 144-145.

який вирізнявся з-поміж попередніх ще більш радикальними пропозиціями, повітове земство вирішило, що вищезгадані курси для гончарів мали тривати 4 місяці й мати унаочнення, а навчально-показова майстерня мала бути оснащена необхідним обладнанням і лабораторією для проведення технічних аналізів місцевих глин на предмет їх придатності до гончарювання. Було складено відповідний кошторис на 6097 крб., яким передбачалося, що 5197 крб. асигнують Катеринославське губернське земство і Відділ сільської економії та сільськогосподарської статистики при Головному управлінні департаменту землеробства та землевпорядкування. Окрім цього, губернські земські збори, за ініціативою гласного І.Яковенка, вирішили порушити клопотання перед урядом про геологічне обстеження глин Слов'яносербського повіту щодо придатності для гончарного, у т. ч. й черепичного виробництва. Однак із запланованих на 1913 р. видатків, з невідомих причин, губернське земство асигнувало лише 900 крб., а Відділ – 500 крб. Тому повітове земство тільки частково змогло здійснити заплановані заходи[53].

На черговій сесії губернських земських зборів 1913 р. Управа продемонструвала виготовлені з місцевих глин зразки облицювальної плитки, татарської черепиці, теракотових та полив'яних виробів, прикрас для квіткових клумб і ліплених виробів. Повітове земство не збиралося зупинятися на півдорозі й підкріпило свою доповідь висновками, які стали результатом його багаторічної роботи:

– Гончарна справа в Макарово-ярівській волості – явище не випадкове, а історично зумовлене;

– Влаштування зразкової гончарної майстерні – цілком доцільне;

– Одноманітні форми гончарних виробів не відповідають вимогам часу, тому обсяги виробництва незначні;

– Хоча гончарство – другорядне заняття селянина-землероба, воно є суттєвою підмогою для сімейного бюджету й потребує реорганізації на більш широких засадах, шляхом запровадження виготовлення таких глиняних виробів, які демонстрували на черговій сесії земських зборів 1913 р.;

[53]Там само.– С. 145.

– Необхідно організувати при навчальній майстерні лабораторію й продовжувати вивчення нових покладів глин, з'ясовуючи їх придатність для гончарства;

– Для розвитку гончарства в с. Макарів Яр кабінет інструктора потрібно укомплектувати різноманітними посібниками: літературою, картами, плакатами, діапозитивами;

– При гончарній майстерні організувати кімнату-музей, у якій би зберігалися зразки глин і виробів з них, а також формувалися колекції кращих робіт гончарів, що отримали відзнаки на виставках;

– Побудувати для майстерні спеціальне приміщення, яке б відповідало всім вимогам[54].

Було порушено клопотання про виділення коштів на розвиток гончарства – 900 крб. з бюджету губернського земства і 1800 крб. від Головного управління землеробства і землевпорядкування. Першочерговим завданням Слов'яносербського повітового земства стало будівництво навчальної гончарної майстерні в Макаровому Яру.

Не залишилися осторонь від питань розвитку гончарства в повіті й макарово-ярівські кустарі. Уже в травні 1913 р. вони зібралися в Макаровому Яру, щоб обміркувати свої проблеми, й одностайно зійшлися в думці про необхідність удосконалення гончарного виробництва. Вони відзначали, що гончарство залишалося для них важливим джерелом прибутків, які дозволяли поліпшувати основне заняття селянина – землеробство. На їхню думку, причин занепаду гончарства було кілька:

1) невизначеність прав селян щодо користування глинищем, яке було приватною власністю поміщика Мартенса, і його віддаленість від села;

2) тяжкий та шкідливий для здоров'я ручний спосіб приготування глиняної маси;

3) неякісні матеріали й ручне приготування поливи;

4) невміння виготовляти, окрім звичних горщиків та глечиків, інші вироби;

5) скорочення кількості ринків збуту готової продукції[55].

На наступних зборах, які відбулися 28 грудня

[54]Там само.– С. 149-150.

[55]Там само.– С. 146-147.

1913 р., гончарі ухвалили рішення про об’єднання в артіль для організації збуту гончарних виробів та придбання сировини[56].

Тим часом Слов’яносербська управа склала кошторис витрат на утримання інструктора з гончарства і гончарної майстерні в Макаровому Яру 1914 р. (табл. 2)[57].

На жаль, не вдалося віднайти відомостей про повне фінансування цього проекту, проте є підтвердження того, що для навчально-показової майстерні восени 1913 р. було орендовано просторе приміщення, придбано сучасний гончарний круг, ручні машини для приготування глини й поливи, приладдя для проведення елементарного технічного аналізу глин і для виготовлення кахель[58].

15 січня 1914 р. Макарово-ярівську навчально-показову гончарну майстерню було відкрито. Очолив її вже згадуваний І.Переборщиков. У ній ознайомлювали кустарів з невідомими доти прийомами роботи з глиною, зокрема, починали з виготовлення кахель і прикрас для печей, облицювальної плитки й татарської черепиці, теракотових і полив’яних виробів (тарілей, тикв, макітер, горщиків, мисок, глечиків, скарбничок)[59], прикрас для квіткових клумб та ліплених виробів. Передбачалося впровадження поліпшень у традиційну технологію гончарного виробництва. Від 18 лютого до 15 березня того ж року при майстерні діяли курси, на яких п’ять селян із хутора Лисого працювали за гончарним кругом, вивчали склад та технологію обробки глини, її заготівлі й приготування до роботи, сушіння й випалювання виробів. І.Переборщиков відвідував гончарів Макарового Яру та с. Хорошилове, даючи їм при цьому поради щодо вдосконалення гончарної справи[60].

Беручи до уваги висловлені кустарями побажання щодо обстеження глин, зважаючи на те, що результати проведених раніше експериментів ніде не обнародувалися, а також враховуючи те, що аналіз одного зразка глини коштував 42 крб., Слов’яносербська повітова управа відрядила інструктора-кераміста І.Переборщикова зі зразками глин, взятими з глинищ поблизу Макарового Яру, до Миргородської художньо-промислової школи ім. Миколи Гоголя. З 10 липня до 25 серпня разом із викладачами школи він проводив різноманітні аналізи макаровоярівських глин. Висновки містили рекомендації щодо придатності тієї чи іншої глини для виготовлення певної групи глиняних виробів (табл. 3)[61].

Результати обстеження глин Макарово-ярівської волості виявилися обнадійливими для майбутнього розвитку тамтешнього гончарства. По-перше, з’ясувалося, що значний масив гончарних глин довкола Макарового Яру можна було використати для виготовлення різноманітної глиняної продукції, а глини, які гончарі вважали непридатними для виробництва, наприклад, білоусівська чи новокиївська, що знаходилися на віддалі 1,5-2 верст, за своїми характеристиками були не гіршими за глини Мартенса, віддалені від осередку на 8-9 верст. По-друге, врахування результатів лабораторних аналізів у практичній роботі гончарів сприяв їх переорієнтуванню на виготовлення тих видів продукції, які були економічно доцільнішими для того чи іншого виробника і який можна було на той час більш вигідно продати. Так, тисяча глечиків на ринку коштувала 25 крб., а квадратний сажень облицювальної плитки (у 1 квадратному сажні було 268 шт. плиток) – 40 крб., не кажучи вже про кахлі. Тому рекомендуючи виготовляти з цієї глини лише певні вироби, які були для цієї сировини найоптимальнішими, земство таким чином сприяло раціоналізації гончарного виробництва[62].

Відтоді гончарний промисел Макарового Яру перейшов до нового етапу свого існування. Земство почало звертати на нього особливу увагу, прагнучи максимально профінансувати всі ініціа-

[56]Там само.– С. 150.

[57]Доклад Славяносербской Уездной Земской Управы о развитии гончарного промысла // Журналы и доклады Славяносербского Уездного Земского Собрания 49-й очередной сессии 1914 г. и экстренных заседаний 25 января и 22 августа 1914 г.– Луганск: Типография С.М.Гаммерштейн, 1915.– С. 210.

[58]Скачков П. Обзор гончарного промысла в с .Макаров-Яр...– С. 149.

[59]Там само.– С. 151.

[60]Там само.– С. 146.

[61]Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 147-148.

[62]Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 148-149.

Таблиця1.

Розмір асигнувань на розвиток закладів профосвіти для кустарів у губерніях Лівобережної України (1901)}

№ п/п	Губернії	Повітові земства (тис. руб.)	Губернське земство (тис. руб.)	% до загального кошторису на професійну освіту		Усього повітів у губернії	З них асигнували на проф-освіту
				Повітові земства	Губернське земство		
1.	Катеринославська	39,6	45,6	7,0	54,3	8	6
2	Полтавська	45,3	97,1	7,7	53,8	15	4
3.	Харківська	58,1	22,6	11,4	8,7	11	10
4.	Херсонська	6,5	62,6	1,2	4,8	6	2
5.	Чернігівська	10,7	6,3	2,1	11,5	15	4

Таблиця2

Кошторис витрат на утримання інструктора з гончарства і гончарної майстерні в Макаровому Яру (1914)

№ п/п	Статті витрат	Асигновано коштів(*крб.*)
1	Утримання інструктора	600
2	Утримання квартири інструктора	72
3	Утримання квартири під майстерню	200
4	Опалювання та освітлення майстерні	120
5	Утримання сторожа	120
6	Придбання палива для горна	50
7	Придбання матеріалів для гончарного, у тому числі кахельного, виробництва	50
8	Придбання алебастру для відливання форм	25
9	Заготівля глини	20
10	Передплата періодичної літератури	8
11	Канцелярські витрати	5
12	Інші витрати	10
	Разом	**1280**

Таблиця~3

Специфіка глин Макарово-ярівського гончарного району

№ п/п	Місце залягання пласта	Придатність глини
1	с. Давидівка Макарово-ярівської волості	Для виробництва татарської черепиці й прикрас для квіткових клумб. Із 20%-вим додаванням вапна — придатна для кахельного виробництва.
2	хут. Лисий Новосвітлівської волості	Після ретельної обробки — для гончарного, у тому числі кахельного, виробництва, облицювальних плиток і прикрас квіткових клумб
3	с. Новоганнівка Первозванівської волості	Для кустарної скульптури, гончарного виробництва
4	хут. Водяний Макарово-ярівської волості	Для гончарних виробів, облицювальної плитки і прикрас для квіткових клумб
5	с. Макарів Яр	Для гончарних виробів, облицювальної плитки
6	с. Новокиївка Макарово-ярівської волості	Для кустарного виготовлення черепиці й прикрас для квіткових клумб
7	с.Макарів Яр, на березі р. Донець	Для самостійного виробництва не придатна; може слугувати домішкою для плавкості до інших глин, наприклад, давидівської

тиви в цьому напрямку. Слов'яносербські повітові земські збори 1914 р. ухвалили:

– внести до земського кошторису на 1915 рік 1280 крб. для потреб гончарної майстерні;

– доручити земській управі підготувати звіт про вплив гончарної майстерні на місцеве виробництво;

– порушити клопотання перед губернськими земськими зборами щодо асигнування 640 крб. на утримання гончарні та інструктора з гончарної справи[63].

1914 р. Слов'яносербське повітове й Катеринославське губернське земства асигнували на розвиток гончарного промислу 1800 крб., а на 1915 таких витрат було заплановано в сумі 1280 крб.[64].

Так було покладено початок системній роботі з підтримки гончарного промислу. Потрібний був лише час для того, щоб запровадити в життя всі заплановані заходи і першим з них мало бути ґрунтовне геологічне обстеження місцевих покладів глин з метою визначення їх обсягів та глибини залягання. Значні перспективи збуту гончарної продукції відкривало плановане шлюзування річки Сіверський Донець[65].

На жаль, подальші події (Перша світова війна, більшовицький переворот 1917 р., громадянська війна) не дозволили здійснити заплановане в повному обсязі. В одному із тогочасних земських видань із сумом констатувалося, що через призив на мобілізацію в 1915 р. "*инструктора гончарного производства, по гончарному делу в с. Макаров Яр почти не проходили работы. Вновь приглашенный инструктор после трёх месяцев оставил службу по причине низкого оклада*"[66].

Підсумовуючи викладене вище, необхідно зазначити, що Слов'яносербське повітове земство, на території якого знаходилося гончарне село Макарів Яр, було одним із найпрогресивніших земств Катеринославської губернії. На поч. XX ст., особливо у першій половині 1910-их рр., воно активно сприяло розвитку гончарного виробництва в повіті, крок за кроком рухалося вперед, можливо, в чомусь виявляючи меншу наполегливість і послідовність, аніж того вимагали умови й швидкоплинний час. Однак запровадження виготовлення полив'яних виробів, відкриття в Макаровому Ярі навчально-показової гончарної майстерні, дослідження властивостей та експлуатація нових родовищ місцевих глин, розширення асортименту глиняних виробів, залучення до навчання в гончарні селян з інших сіл, популяризаторська діяльність керівника майстерні, співпраця з Миргородською художньо-промисловою школою ім. Миколи Гоголя – усе це свідчило про послідовні дії земства в напрямку підтримки гончарного промислу. Не всі реалізовані заходи були достатньо ефективними, але вони мали на меті в умовах зростання промислового виробництва кераміки підтримати традиційне гончарство, розширити сферу його впливу, ринки збуту продукції, залучити до цього заняття молодь і таким чином протидіяти його занепаду. Земські діячі усвідомлювали важливість гончарства не тільки для тогочасної економіки повіту, а й для зміцнення матеріальних статків родин кустарів. Тому вони активно обговорювали й планували певні заходи, повністю реалізувати які не вдалося з кількох причин: через недосвідченість у цій справі самого земства, через відсутність досвідченого керівника – фахівця з гончарної справи, через обережність і нерішучість самих кустарів. Проте непереборною перешкодою на шляху поступального розвитку макарово-ярівського гончарства стали відомі історичні події, суспільні катаклізми й більшовицькі експерименти, які в підсумку призвели до повного занепаду й зникнення гончарства в доти найбільшому на межі Слобідської України й Донбасу гончарному осередку Луганщини.

---

[63]Журнал 49-го очередного Славяносербского Уездного Земского Собрания сессии 1914 г. Заседание 6 ноября // Журналы и доклады Славяносербского Уездного Земского Собрания 49-й очередной сессии 1914 года и экстренных заседаний 25 января и 25 августа 1914 г.– Луганск: Типография С.М.Гаммерштейн, 1915.– С. 164, 209.

[64]Смета расходов Славяносербского уездного земства на 1911 г...– Приложение.– С. 33-187.

[65]Скачков П. Обзор гончарного промысла в с. Макаров-Яр...– С. 151.

[66]О пособии Словяносербского уезда Екатеринославской губернии земской управе на содержание инструктора о гончарном производстве // Державний архів Луганської обл.– Ф. 395.– Оп. 2.– Од. зб. 2.– Арк. 67.

Статті

Галина КОВАЛЬ

АГРАРНИЙ ТА ПОМИНАЛЬНИЙ КОМПЛЕКСИ У КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІЙ ПОЕЗІЇ: ГРАНІ СТИКУ

Halyna KOVAL. On Agrarian and Memorial Complexes In Calendary Ritual Poetry: Facets of Junction.

Календарно-обрядова поезія зберегла низку тем, мотивів, які поєднані між собою і утворюють певну цілісність. Домінуючі з них – аграрний та поминальний комплекси. Обожнення природи стало найвиразнішим світоглядним баченням українців, особливе місце відводилось і культу предків, оскільки померлі родичі впливали на урожай, добробут родини.

Землеробство, яке Х.Ящуржинський назвав "головним нервом" життя українців, було пріоритетним для нашого народу і залишило свій відбиток у побуті, світосприйманні, поезії. Первісна віра тісно пов'язувалась із працею, реальним життям, мала утилітарний характер, однак з часом зазнавала змін. Форму відтворення землеробської діяльності – оранку, сівбу, проростання рослин, збір урожаю – сучасний українець сприймає уже символічно.

У календарних піснях праця представлена як урочиста і відповідальна справа, як обрядове дійство, від котрого залежить майбутнє – добробут, щастя[1]. Так, скажімо, ритуальна оранка – це символічна дія, мета якої вплинути на плодючість землі[2]. Вона (оранка) як у обрядах, так і в піснях мала глибоке підґрунтя, оскільки пов'язувалась з родючістю землі, відганянням злих духів.

[1]Круть Ю. Хліборобська обрядова поезія.– К.: Наук. Думка, 1973.– С. 97.

[2]Валенцова М.М. Ритуальная пахота // Славянские древности.– Москва: Междунар. отношения, 2004.– Т. 3.– С. 656.

Ходіння з плугом на Різдво мало забезпечити родючість землі. Можливо, з тієї причини, як зауважив О.Потебня, запрягали дівчат, що означало плодючість шлюбу[3]. Імітація оранки так само, як імітація засіву (новорічне "посівання", повинно було забезпечити у наступному році вдалий обробіток землі та рясні сходи).

Святкові обходи з плугом, оранка, сівба, посипання зерном – відомі і в європейському календарі як у зимовому, так і весняному. Подібні зовсім буденні землеробські акти, які у великі свята не повинні б виконуватися, були знаковими. К.Грушевська з цього приводу зазначила, що "навіть коли нема необхідності виконувати господарську дію у свято, її виконують символічно, відмічаючи тим самим її близькість до священного"[4].

У фольклорних текстах перший етап польових робіт, зокрема оранка займає особливе місце. Початок роботи практично завжди маркується і ритуалізується. Важливість його для результату дії підкреслюється існуванням ритуального зачину, коли робота виконується символічно (це безпосередньо стосується ритуальної оранки, ритуального засівання). Основною семантикою початку є намір, потенціал розвитку дій[5]. Саме від початкової ритуальної дії залежав успіх усього землеробського циклу. Так, в одній з колядок звучить звертання до господаря:

– Устань раненько, умийся біленько!
Ой пойди собі до нової стайні,
Ой вибери собі коня вороного,
Ой поїдь собі в чистеє поле![6]

У тексті акцентується увага на образі господаря, спонукання його до дії – "умийся біленько!" Тут ідеться про одну з основних вимог початку

[3]Потебня А.А. О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий // Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре.– Москва: Лабиринт, 2000.– С. 11.

[4]Грушевська К. Людський колектив, як підвалина пам'яті // Катерина Грушевська. Вибрані праці / Упоряд. С.Мишанича.– Донецьк, 2007.– Т. 3.– С. 240.

[5]Валенцова М.М., Узенева Е.С. Начало, конец // Славянские древности...– 2004.– Т. 3.– С. 372-376.

[6]Колядки та щедрівки: Зимова обрядова поезія трудового року / Упоряд., передм. і приміт. О.І.Дея.– К.: Наук. Думка, 1965.– С. 83.

оранки – ритуальну чистоту головного персонажа, оскільки ця якість могла "перейти" на насіння та урожай. Ритуальна чистота підкреслюється також епітетами "чистеє поле", "нова стайня".

У календарно-обрядових піснях особі орача відводилась важлива роль. Це простежується в різних жанрах як зимового, так весняного циклу:

Щедрівка:

В чистім полі край дороги,
Там Іванко плугом оре.
Поле оре, засіває[7];
Зачьив наш Федько рано вставати,
Ой дай Боже!
Поїхав волами поле орати[8].

Веснянка:

А вже весна скресла квітками,
Вже йдуть парубочки з плугами
Та й вже орять ниву широку[9].

Функції орача настільки вагомі, що їх виконання у календарно-обрядових піснях нерідко приписується сакральним персонажам – Богові, апостолам, Богородиці. Найчастіше це представлено в колядках, зокрема із сюжетною ситуацією про золотий плуг – святих та Божу Матір, котрі працюють на полі господаря. Початкова формула таких пісень характеризується стійкістю: може бути традиційне питання: "Чий же то плужок найранше вийшов?", або опис того, як "в полі, в чистейком полі, там же мі оре золотий плужок". За плугом ходить "Сам Господь Бог", "Святий Петро поганяє волів", а "Пресвята Діва їстоньки носить"[10]. Звісно, що ці формули необхідно трактувати з погляду побажальної обрядової функції, де основою є пророкування багатого врожаю.

Присутність на ниві Бога, його участь в оранці завжди є благодатним для майбутнього врожаю господаря. Витоки мотиву "Христос оре плугом", очевидно, варто шукати в апокрифі про мандрівки Спасителя по землі, його участі в рільничих роботах. І дійсно, в одному з апокрифів ідеться про те, як колись ішов Ісус до Вифлеєма і зустрів чоловіка, що орав і клав борозни лише в один бік, а в другий не тягнув (є варіант, що Ісус Христос обходив землю навхрест). Господь побачив, що він день дурно проводить і взяв рало до своїх рук[11].

Час виконання оранки – ранок у колядках: "рано вставати" (початок дня) і т. д. У веснянках зазначено, що це відбувається навесні (початок аграрного року):

Прийшла весна з квітами,
Пішли в поле з плугами[12].

Або:

Вийшла весна з квітами,
Їдуть мужі з плугами[13].

Орють ниву переважно сивими волами чи вороними кіньми. Однак інколи цю функцію виконує орел, а сама картина оранки набуває метафоричного звучання:

Що в полі, полі, близько дорозі,
Ой там Іван орлами оре.
Орлами оре, стрілкою сіє,
Стрілкою сіє, лучком волочить[14].

Орел поруч з волом, конем зайняв важливе місце у сакральній ієрархії українців. Цікавим з цього погляду є зразок веснянки:

Орел поле виорав,
Пшеницю засіяв,
Крилечками зволочив,
Дрібний дощик примочив.

---

[7]Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон).– Фольклорні записи та упорядкування В.В.Дубравіна.– Суми: Університетська книга, 2005.– С. 31.

[8]Шухевич В. Гуцульщина.– Верховина, 1999.– Ч. 4.– Вид. 2.– С. 104.

[9]Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури.– Тернопіль: Астон, 2001.– Ч. 2.– С. 12.

[10]Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я.Ф.Головацким.– Москва, 1878.– Т. 3.– С. 17.

[11]Грушевський М. Історія української літератури: В 6-ти т., 9-ти кн.– К.: Либідь, 1994.– Т. 4.– Кн. 2.– С. 21.

[12]Гаївки / Зібр. В.Гнатюк. Мелодії схопив на фонограф Й.Роздольський, списав Ф.Колесса // Матеріали до української етнології.– Львів, 1909.– Т. 12.– С. 219.

[13]Там само.

[14]Колядки і щедрівки. Т. I / Зібр. В.Гнатюк // Етнографічний збірник.– Львів, 1914.– Т. 35.– С. 84.

На пшениці урожай,
А дівонькам коровай[15].

Метафору у зацитованій пісні допомагає краще розкрити народне уявлення про орла – божого птаха і володаря небес, який пов'язаний із небесними стихіями та керує ними. Орел – це проводир хмар, що має здатність відводити їх, рятуючи таким чином урожай[16].

Символічним актом у календарних обрядах і піснях виступає засівання зерном. Зазначимо, що зерно вважається осередком вегетативної сили, символом плодючості, відродженням життя, безсмертя, вічного оновлення. Воно має здатність надовго зберігати і знову відтворювати життя, примножуючи його. Насіння - рослина - насіння складають постійний кругообіг, що свідчить про нескінченність життя. Тому в обжинкових піснях колосся зерна вплетене у вінок, спочатку проситься до стодоли, бо вже "набулося на полі", "буйного вітру начулося", "ранньої роси напилося". Повторюваність, циклічність у природі проявляється у тому, що це триватиме певний проміжок часу, і знову повториться: "Я недовго полежу – зараз в поле побіжу"[17]. Народження і смерть служать формами вічного життя, безсмертя, бо все, що вмирає відроджується в новому.

Аграрно-магічний смисл яскраво проступає і в новорічних засіваннях, що символізували щедрий майбутній урожай, достаток. Зерно, яким посипали посівальники, зберігали до посіву, частину віддавали курям, аби краще неслися, а також худобі, щоб забезпечити її здоров'я та приплід.

Обсипати, обсівати зерном навколо оберігаючого простору чи головного персонажа обрядової дії – це один із способів створення магічного круга для охорони від небезпеки. Такі дії відбувалися переважно напередодні "небезпечних" календарних дат, коли активізувалась нечиста сила. При створенні магічного круга за допомогою обсівання виникає додаткова семантика, обумовлена символікою зерна. Кордон, який умовно створений таким способом, розпадається на безкінечну кількість дискретних перешкод (зерен), кожну з яких необхідно подолати, зібравши чи порахувавши[18]. Зерно – це своєрідна жертва, пов'язана з циклічністю природи та вічною ідеєю смерті й воскресіння.

Посипання зерном тих чи інших персонажів обрядового дійства зводилося до одного – зробити їх багатими, здоровими, плодючими, охоронити від зла. Цікаво, що в обряді посівання відчутний культ предків. "Обряд засівання знаменує собою весняний посів зернових та благодать, яку приносять в оселю душі предків, сприяючи щедрому майбутньому врожаю"[19].

Як метафоричну ідею вегетативного кругообігу необхідно розуміти водіння "Кози". Смерть і оживання "Кози" уособлюють помирання природи взимку і відродження її навесні. Особливий зв'язок з ідеєю родючості взагалі й аграрної зокрема має сама маска "Кози". Аграрну тематику розкриває така формула: "Купила серпок та пішла в степок, / Та пішла в степок, щоб жати снопок"[20]. Дослідник новорічної обрядовості О.Курочкін слушно зазначив, що "немовби перекидається смисловий місток між святешним і жнивним циклами землеробського календаря". Таку закономірність визначив і проаналізував ще О.Потебня, порівнюючи новорічне рядження зі жнивним обрядом "завивання бороди", де "Коза" виступає в ролі "подательки родючости". Очевидно, певний зв'язок мають невижаті колоски на полі, або останній сніп, які також називали "козою", "козлом". Підтвердженням цього є жнивна пісня:

Ой козо-козо, козо-небого,
Поскачи мені трохи, немного.
Прийди, козонько, пшениці жати;
Не забудь, козонько, серпика взяти.

[15] Веснянки. Українські народні пісні / Упор. Н.Шумада.– К: Дніпро, 1984.– С. 99.

[16] Гура А.В. Орел // Славянская мифология.– Москва: Эллис Лак, 1995.– С. 288.

[17] Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року / Упоряд., передм. і приміт. О.І.Дея; нотний матеріал, упоряд. А.І.Гуменюк.– К.: Наук. Думка, 1963.– С. 1963.

[18] Левкиевская Е.Е. Славянский оберег. Семантика и структура.– Москва: Индрик, 2002.– С. 40.

[19] Янковська Ж. Відображення культу предків у календарній обрядовості українців // Література. Фольклор. Проблеми поетики.– К., 2009.– Вип. 32.– С. 465.

[20] Обрядові пісні Слобожонащини...– С. 123.

Де коза ходить, там жито родить,
Де не буває, там вилягає[21].

Зазначимо, що ритуальні обходи з "Козою" подекуди дублювалися на Великдень і Зелені свята. Проте у цей час виходили безпосередньо на ниву. Отже, "Коза" виступає хтонічною культовою твариною, образ якої асоціюється з продуктивною силою зернових культур. За Д.Фрезером, вона стає одним із тваринних втілень духа збіжжя[22]. Звідси, скоріш за все, звичай називати останнє колосся на полі "бородою козла" або просто "козою". Такою є перехідна вертикаль від обжинкової "кози" до персонажа святкової різдвяної маски-кози, яка виготовлена із соломи, солом'яних перевесел. Первісний хлібороб добре знав циклічне коло трансформацій хліба (зерно-колос-зерно), тому створював культових посередників – стимуляторів родючості. Сюди належить і образ "польового дєда":

Склали товстії снопи
У високії копи,
Хай польовий дєд
Зберігає хлєб[23].

Термін "дід" є аналогом обрядової "бороди", до яких відносились дуже шанобливо. Це пучок недожатого жита, де кількість залишених стебел з колосками мала збігатися з кількістю членів сім'ї і навіть поголів'ям худоби. Саме колосся на полі, за давніми віруваннями, залишали покійним предкам, тому "борода", чи "дід" вважається символічною часткою предків[24].

У первісному обрядовому дійстві пріоритет належав не вербальному тексту, а рухові, танцю, які мали особливе магічне значення. Такої думки дотримувався М.Грушевський[25]. Магічна спрямованість танцю-хороводу чітко зображена в одній із веснянок у сучасних записах:

Ідіть, дівки, на пагорбки
Танок водити,
То буде щедро, буде хліб
Земля родити[26].

Від обрядових танців залежав добрий майбутній урожай. Ця гіпотеза підтверджується і в інших слов'янських народів. Так, поляки говорили, що якщо у господині погано зійшли коноплі, то значить вона "не гуляла" або "погано гуляла" на масляницю, а чехи вважали: "не будеш танцювати, не вродиться ріпа"[27].

Показовим у цьому плані є гуцульський обрядовий танець "на коноплі", який виконувало кілька добрих танцюристів з-поміж колядників з господинею[28]. Подібний танець існує і на Бойківщині лише під назвою "кочан": господиня танцює з "березою" (або котримось із колядників), а кругом них інші утворюють коло[29]. Такі обрядові дії мали забезпечити добрий урожай конопель (у гуцулів) та капусти (у бойків). Обрядовий танок сприймався як замовляння на добрий урожай.

Важливе місце займав хоровод, якому надавався помітний магічний зміст. Продукуюче значення хоровода, можливо, пов'язане із самим типом цього руху – зазвичай не прямого, а кругового чи "в'ючого", що приводить до асоціації про виття, кручення рослин, як фольклорної метафори початку, зародження життя, примноження[30].

Зеленії вогирочки
Най сі в'ют,
До дівчини заручини
Ней сі б'ют.
Зеленії вогирочки,
Розвивайтесі,

[21]Курочкін О. Українські новорічні обряди: "Коза " і "Маланка" (з історії народних масок).– Опішне, вид-во Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному "Українське народознавство", 1995.– С. 57.

[22]Фрэзэр Д.Д. Золотая ветвь.– Москва, 1980.– С. 502-506.

[23]Обрядові пісні Слобожанщини.– С. 211.

[24]Кутельмах К. Полісько-карпатські паралелі в загальноукраїнській календарно-обрядовій сфері // Народознавчі Зошити.– 2006.– № 3-4.– С. 334.

[25]Грушевський М. Історія української літератури.– К.: Либідь, 1993.– Т. 1.– С. 134.

[26]Обрядові пісні Слобожанщини.– С. 153.

[27]Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского нароного календаря. Весенне-летний цикл.– Москва, 2002.– С. 170.

[28]Колядки і щедрівки. Т. І / Зібр. В.Гнатюк.– С. 25.

[29]Фольклорні матеріали з отчого краю / Зібр. В.Сокіл та Г.Сокіл.– Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1998.– С. 7.

[30]Плотникова А.А. Завивать // Славянские древности.– Москва: Междунар. Отношения, 1999.– Т. 2.– С. 232.

Молодії дівчаточка,
Віддавайтесі[31].

У зацитованому тексті чітко проводиться паралель "вогирочки, розвивайтесі" – "дівчаточка, віддавайтесі", що підкреслює нероздільний зв'язок урожаю і шлюбу. Спільну увагу до теми, пов'язаної з майбутнім одруженням у календарному циклі, необхідно віднести до аграрної, оскільки для давнього рільника укладання шлюбу магічно впливало на плодючість землі. До того ж, господарське і сімейне благополуччя у народній свідомості завжди було нерозривне[32].

Магічні рухи (ходіння) по житі (обрядових гуртів, господарів, святих) розглядаємо також як метафору родючості землі:

Юріївська пісня:

– Святий Юрій,
Ой де ж ти ходиш?
– Я по житі ходжу,
Все житечко роджу[33].

Звісно, що суб'єкт дії може змінюватися: у колядках "Бог", у юріївських "Ярило", "Юрій", проте незмінним залишається предикат – ходить - родить, а це сприймається як продукуюча функція обрядової пісні.

Уважний розгляд пісень дає підстави стверджувати, що в них досить часто апелюється до Бога – спустити хмари, які могли дати хліборобові дощ, необхідний для вегетації рослин:

Царинна пісня:

Спусти, Боженьку, чорну хмарочку,
Чорну хмарочку, дрібного дожджу,
Чей бы ся пріяло зелене вино[34].

Ключовим у зазначеній пісні, як і в усьому весняно-літньому поетичному циклі, є два поняття: вода ("дрібний дождж") і рослини ("зелене вино"). Саме довкола них українці вибудували обрядово-магічні дії, пов'язані з шануванням рослинності, сонця, предків, що мали своєрідним чином забезпечити урожай. За народною традицією, дощ сприймався як об'єкт початку, символізував родючість. Пріоритет дощу вимальовується у колядковому матеріалі:

Дробен дощик каже: – Нема понад мене:
А й бо як я спаду йа три рази в маю,
Та мнов взрадується жито, пшениця,
Жито, пшениця, всякая пашниця[35].

У ролі розпорядників хмарами виступають християнські персонажі: Бог "спускає дощик з високого неба"; "дощ – це дар Божий", Божі слуги "відкривають небо" і йде дощ, Богоматір "сіє воду з неба через решето", проте ця функція найчастіше віддається Іллі, або св. Юрію, який "випускає росу". Образ дощу спостерігається і в обжинковій пісні. Це форма викликання:

Вийди, хмаронько, з неба,
Бо й нам дощику треба.
Вилий, хмариночко,
Дощику хоч збаночок,
Покропи нам віночок[36].

Дощ у народній традиції вважається об'єктом величання, який символізує плодотворчу силу та асоціюється одночасно з небом та землею[37]. А влада над ним належала померлим предкам.

Варто наголосити, що найбільше закликають саме на добрий урожай. Побажально-заклинальні формули у календарно-обрядових піснях мали призначення, яке було пов'язане з викликанням, заклинанням бажаного результату. Головною композиційною особливісю таких пісень є перелічення, озвучення певних номінацій. У цих формулах вагоме місце займає специфічний імперативний заклик-прохання із зверненням до вищої сили:

[31]Гаївки / Зібр. В.Гнатюк.– С. 137.

[32]Земцовский И.И. Песни, исполнявшиеся во время календарных обходов у русских // Советская Этнография.– 1973.– № 1.– С. 45.

[33]Василькевич Г. Юріївська народнопоетична творчість: проблема семантики і жанрової специфіки.– Львів, Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007.– С. 101.

[34]Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собраные Я.Ф.Головацким.– Москва, 1878.– Т. 2.– С. 24.

[35]Колядки та щедрівки: Зимова обрядова поезія трудового року.– С. 45.

[36]Народні пісні. Записи Людмили Ефремової.– К.: Наук. Думка, 2006.– С. 66-67.

[37]Толстая С.М. Дождь // Славянские древности.– Т. 2.– Москва, 1999.– С. 106.

– Вроди, Боже, густе жито,
Густе жито, золоте стебло,
Золоте стебло, срібний колос[38].

Багатстство в господарстві змальовується і за допомогою двочленної порівняльної конструкції, “скільки-стільки”, які утворюють кількісну паралель. Сенс цієї конструкції полягає в тому, що перша частина (“скільки”) називає предмети, кількісно неокреслені, проте (“стільки”) – переважно господарського змісту, прирівнюється до неї. Власне така конструкція дає змогу створювати картини незчисленного багатства й прибутку в господарстві:

Скілько на небі зірочок,
Тілько на полі копочок[39].

Реальні повсякденні потреби і турботи людського життя визначили ідейно-тематичний зміст і характер поетичних образів у народних піснях. Саме реальність інтересів землероба, пряме чи інакомовне вираження яких лежить в основі кожної календарної пісні і робить її внутрішньо реалістичною. Окрім опосередковано виражених побажань, оспівування багатства сприймається як факт уже здійснений, але часто в календарній поезії безпосереднє висловлення доброзичливості повинне здійснитися в недалекому майбутньому.

Поетичним образом, аграрним атрибутом, який асоціюється переважно з урожаєм, виступає вінок. У фольклорних текстах він сприймається як метафора – вегетація рослин, уособлює їхній ріст та розвиток. Він охоплює досить широке поняття – буяння зелені, трав. В обжинковій пісні урожай розкривається саме через метафору – вінок із золота:

Ой прочини, наш паночку, ворота,
Несем тобі вінчика з золота[40].

Саме такий вінок і є запорукою майбутнього достатку. З ним пов’язана асоціативна модель, що простежується в контексті родючості: молодий – урожай, старий – неврожай. Тому нести обжинковий вінок доручали здебільшого молодій жниці:

Ой а ти, паничу, уважай,
На которую накладай:
Не накладайте на стару,
Бо не буде в полі врожаю.
Позаторік несла старая, –
Вродилася метлиця самая,
А вторік несла молода,
То виросло житечко, як стіна[41].

Аналогічна асоціація виявлена у ритуальному обході з Кустом. Як стверджують інформатори, за Куста “вдягалі діевчину нежонату і чесну, яка мала право носить вінок. На голову бралі декілька віенків з квітів, обмайовалі її зеленню. Старі жонкі спіевалі, щоб частовалі. Молоді спіевалі, щоб все добре воділося, плоділося”[42]. Тут чітка метафорична паралель молодості пов’язується з родючістю в широкому сенсі цього слова. Сам Куст – уособлення природної універсальної енергії[43].

Часто на завершені обряду вінки розривали та розкидали. Семантична модель розривання вінків, сприймалася як знешкодження небезпеки. Розірвати чи розчленувати небезпеку на частини можна, знищивши якийсь предмет, що символічно замінював носія небезпеки[44].

Тема знищення, відгону небезпеки – це символічне вигнання небезпеки за межі “свого”, що на акціональному рівні виражається певними діями проводи (русалки), викидання (вінків), спалювання (Купали). Вербальний рівень передається через локативні детермінативи (вдаль, вверх, у воду). У русальному тексті простежується таке просторове поняття, як “сірий бір”:

[38] Обрядові пісні Слобожанщини.– С. 31.

[39] Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П.Чубинским.– Т. 3.– СПб., 1872.– С. 250.

[40] Ігри та пісні: весняно-літня поезія трудового року.– С. 483.

[41] Українка Леся. Зібр. тв.: У 12-ти т.– К.: Наук. Думка, 1987.– Т. 9.– С. 84.

[42] Куст на Ровенщині // Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології (далі ІМФЕ) ім. М.Т.Рильського.– Ф. 14-3.– Од. зб. 1196.– Арк. 15.

[43] Ковальова Р.М. Абрысы рытуальна-магічной сферы беларускага фальклору.– Мінськ, 2005.– С. 35.

[44] Левкиевская Е.Е. Славянский оберег.– С. 95.

Проведу я русалочкі, в сірій бор,
А сама вернусе в татков двор[45].

Основним локусом тут виступає бір, і, безумовно, вважається небезпечним. Підтвердженням цього є сам епітет "сірий бір", що пов'язується зі світом мертвих. Оскільки русалку зараховували до потойбічних сил, тому й виганяли, "проводжали" її у конкретно відведений простір. Зауважимо, що "провідна" семантика актуалізується через такі ознаки, як приналежність предмета до потойбічного світу, чи сприйняття його як символу шляху[46]. А звідси випливає пошанування прародичів.

Культ предків – це не простоересторога, якої людина мусить дотримуватися, а система щорічно повторюваних ритуалів. Почуття страху, яке прийшло в "ритуальну некрофобію" послужило центральною рушійною силою, і привело низку обрядів, мотивів у піснях, які мали охоронну ціль, повинні сприяти тому, щоб охоронити живих від злого[47]. Згідно з народними уявленнями, душі предків могли з'являтися у домівках їхніх нащадків у конкретно визначені дні, де на їхню честь проводились спеціальні календарні обряди. Такими святковими днями були Різдвяні, Великодні, Троїцькі, або зеленосвятські тощо. У цей час відбувається символічне єднання світу людей із потойбіччям, що може мати як позитивний, так і негативний вплив на подальшу долю соціуму й кожного його члена зокрема[48]. Тоді предкам приписувалась властивість впливати на земне життя нащадків. Щоб той вплив був благодатним, померлим потрібна була офіра – добре слово, пісня, ритуальна дія. Це чітко простежується в колядках, щедрівках, риндзівках, кустових, обжинкових піснях. Вони виконувались у комплексі календарних обрядів, пов'язаних з традиційним відвідуванням кожного житла спеціальними групами мандруючих людей – колядників, волочільників, риндзювальників, кустянок.

Основу культу померлих становила віра в безсмертність душі. За народними уявленнями, люди не вмирали, а лише змінювали свою форму існування. Віра, що в потойбічному світі є приязні до них істоти, сповнювала людей почуттям безпеки. Чи не тому присутність родичів на святковій вечері сприяла всім господарським справам. Згадуючи померлих предків у ці дні, як зазначив М.Грушевський, існує табу називати їх померлими, "бо в сей день усі живі, і небіжчики чують, що говорять їх діти". Тому називають їх просто "родителями, родичами, приятелями"[49].

В.Пропп вважав, що вони ніби продовжували жити під землею і мали над нею більшу владу, ніж землероб, котрий ходив по ній з плугом. З глибини землі померлі могли посилати врожай або затримати його сили[50]. З тієї причини робились спільні трапези, на яких були "присутні" предки, які відійшли у "той" світ. Вірили, що духи, належно не вгощені, обурюються, мстяться й накликають неврожай[51].

Сам факт "приходу", "мандрівки" колядників, риндзювальників, кустянок інших обрядових гуртів як посланців з потойбіччя, варто сприймати як один з елементів вшанування предків. "Мандрівка" виступає основним способом комунікації між двома світами. Це відбувається на Різдво, Великдень, Зелені свята, оскільки в той час, коли світ живих відвідують померлі предки, зникає межа між цим світом і потойбіччям. Роль медіаторів між "цим" і "тим" світом виконують календарно-обрядові гурти: колядники, волочільники, кустянки, яких називають "роковими гостями", "Божими служеньками", "небувалими гостями", що

[45]Архів ІН.– Ф. 1.– Оп. 2.– Од. зб. 453.– 153 арк. (Експедиційні матеріали Г.Коваль (Сокіл), зібрані в 1998 р. від переселенців з Чорнобильської зони у Макарівському, Васильківському р-нах Київської обл., Пирятинському р-ні Полтавської обл.).

[46]Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян.– Москва: Индрик, 2000.– С. 248.

[47]Еремина В.И. Ритуал и фольклор.– Ленинград: Наука, 1991.– С. 40.

[48]Чебанюк О. Народний календар у традиційній картині світу українців // Народна Творчість та Етнографія.– 2008.– № 6.– С. 42.

[49]Грушевський М. Історія української літератури.– Т. I.– С. 209.

[50]Пропп В.Я. Русские аграрные праздники.– Ленінград: Наука, 1963.– С. 178.

[51]Колесса Ф. Вірування про душу й загробне життя в українській похоронній і поминальній обрядності // ЗНТШ.– Львів, 2001.– Т. 242.– С. 42.

прийшли здалека. Для позначення їхньої "ходи", у піснях служать антонімічні опозиційні пари: вони йшли "звідти - сюди", "із пітьми до світла", "із холоду в тепло". Візуалізації предки набувають в образах-масках – "Кози", "Куста". Щодо останнього, то його прихід, безумовно, пов'язаний з пошануванням предків, адже він вважається символічним образом роду, який у минулому мав священний характер. Сучасна білоруська дослідниця О.Шарая зазначила, що рід можна зіставити з пучком (кущем) у тому сенсі, що в ідеальному вигляді його покоління (гілки) відходять від одного кореня – першопредка[52]. Цей образ адекватно ілюструє символічну сутність роду. Він уособлює зв'язок головного персонажа з "тим світом", про що свідчить його ритуальна характеристика – мовчазність і закритість.

Маністичну основу має інший персонаж – русалка. Цікавим моментом самого наряджання обрядового персонажа було закривання обличчя, очей, щоб "русалка" нічого не бачила.

Проведу я русалочки до бору,
Сама вернуся додому,
Стану в бору смовдею[53].
Там буде їхать свекор мій,
Він же мене не познає...[54].

У русальній пісні наявна ця закритість до невпізнання, а саме "невидимість" пов'язується із потойбіччям.

"Мандрівку" обрядових гуртів можна визначити за: а) суб'єктом дії (коли суб'єкт діє, керується визначеною метою) – *питає* ("Ми всю нічку та й не спали... Питали си гречного пана"); *блукає*: ("Блудить блудців сімсот молодців"), *колядує*: ("Ой позволь, пан хазяїн, Нам колядочку сказать"); *звеселяє*: ("Нам колядочку сказать, і весь дім звеселять"); б) за об'єктом (адресатом) дії: (господар) *готується*: ("Ой дома, дома, в своїй світлойці. А в тій світлойці тисові столи; шовкові вбруси..." (колядка); "Наша матінка домує, нам вечерю готує" (обжинкова); (господиня готує вечерю) *кличе*: ("Додому, женчики, додому, Нагулялися по полю"); *виглядає*: ("Добродієнька пишна за воротонька вийшла, ...Віночка виглядає").

Про прихід колядників сповіщає імперативний зачин, формулюється питання про те, чи є господар удома, чи спить, чи вже встав:

Чи спиш, чи чуєш, пан господарю?
На вашім мості стояли гості[55].

Ритуальне запитання, чи вдома господар майже ідентично звучить у колядці та волочільній пісні:

Колядка:
Чи дома, дома, сам пан дома?
Хоч же він і дома, та не кажеться[56].

Волочільна:
Ой чи дома, дома пан хазяїн наш?
А він дома, дома та й не кажеться[57].

Зазначимо, що перед впусканням у хату обов'язково мали звучати ритуальні питання-відповіді. Саме діалогічна форма пісні, вважають дослідники, більш давня, ніж пісня-розповідь, оскільки вона вийшла з народного обряду[58]. Це відобразилося в колядках та волочільних піснях як охоронний засіб від проникнення поганої сили. Відомо й те, що вечірній і нічний час уважався активним для нечистої сили, тому "гостей" необхідно було перевіряти традиційним набором питань: "Хто такі?", "Звідки йдуть?" і т. д., щоб визначити їх приналежність до своїх чи чужих. Особливість ритуального діалогу полягає і у вірі в силу слова, сказаного в потрібний час та в потрібному місці.

У багатьох колядках простежується мотив прохання дозволити господареві виконати ритуальний спів:

[52] Шарая О. Ушанаванне продкаў у традыцыйнай культуры: семантыка, аксіялогія, трансфармацыя. Аўтарэф. дыс. на суіскание вучонай ступені доктора філалагічных навук.– Мінск, 2002.– С. 18.

[53] Смовдя – багаторічна трава з родини зонтичних.

[54] Календарно-обрядові пісні / Упоряд., вступ. ст. та прим. О.Ю.Чебанюк.– К.: Дніпро, 1987.– С. 119.

[55] Колядки і щедрівки. Т. 1 / Зібр. В.Гнатюк.– С. 177.

[56] Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича.– К.: Наук. Думка, 1983.– С. 128.

[57] Центральний державний історичний архів у Львові.– Ф. 688 (Хоткевич Гнат Мартинович).– Оп. 1.– Од. зб. 336.– Арк. 44 (звор).

[58] Круть Ю. Хліборобська обрядова поезія...– С. 110.

Ой позволь, пан хазяїн,
Нам колядочку сказать,
Нам колядочку сказать,
І весь двір звеселять[59].

Крім співу, як бачимо, обов'язком гурту було ще й звеселити дім. Веселість узагалі в народній культурі виступає ритуалізованим вираженням позитивних емоцій, що переважно супроводжуються сміхом, і вважається обов'язковим компонентом в усій календарній обрядовості. Сміх є своєрідним оберегом, що охороняє оточуючих від негативу потойбічного світу. Тому ритуальні гурти мали на меті звеселити родину, принести їй гарний настрій і водночас оберегти всіх від сил, які б могли їм зашкодити. Варто наголосити, що сила сміху мала забезпечити ще й плодючість землі. У зв'язку з цим існує народне вірування, що коли буде багато сміху, особливо голосного, тим багатша стане природа в наступному році, а урожай – кращим і щедрішим[60].

Важливим у контексті календарної "мандрівки" назвемо поняття межі. Поетичний образ моста варто вважати символічною межею між "цим" і "тим" світом. Подолання шляху репрезентує мотив – "колядники переходять міст":

По мостах, мостах, по золотеньких
Ой ходет по них все колєднички,
Все колєднички, а все братчики[61].

Міст, за народними віруваннями, це локус, який поєднує земне й потойбічне. Перехід по мосту осмислюється як подолання межі між цими світами. У деяких текстах на шляху в колядників з'являється Мати Божа:

Ой мости, мости, ви калинові!
Ой туди ішли три колядники,
Туди ішла Матер Божая...[62].

Калиновий міст усвідомлюється як віддалена, чужа сторона, де ночує нечиста сила. Позитивним моментом є з'ява образу Божої Матері, з яким пов'язується наближення ритуального переходу з реального світу у світ духовний, замогильний, світ предків.

"Символом між своїм і чужим"[63] вважається образ воріт, що зустрічається в обжинковій поезії:

Добродієнька пишна
За воротонька вийшла,
Стала си у воротах,
У червоних чоботах,
Горілочку тримає,
Віночка виглядає[64].

У цьому випадку саме збіжжя має подолати цей рубіж, залишаючи зовнішній (польовий) світ, входячи у домашній. Все це відбувається за посередництвом женців та господині, яка стоїть на воротях, дзвонячи в "ключики", і зустрічає женців з урожаєм.

Так званий кордон-перехід, який розділяє простір – ворота, поріг, двері, вікно – стає кульмінаційним моментом шляху "гостей", оскільки він вважається межею між видимим земним світом і потойбічним. Тому в текстах звучить мотив прохання виглянути господаря чи господиню в нього (вікно), звернути увагу на ритуальних відвідувачів, які є небесними посланцями:

Господареньку, господиноньку,
Господиненьку, чом (такий то)!
Покажи личко та в окінічко,
А з окінічка, на подвірічко[65].

Метою мандрівників було не стільки поціновування самого дому, скільки спільної "трапези", тобто винагороди, яка готувалася для них чи бодай її символічне відтворення[66]. До звичайної заплати винагороду зводив В.Пропп, зазначивши: "Вимога подарунка аж ніяк не жебрацтво – це

[59]Колядки і щедрівки. Т. 1 / Зібр. В.Гнатюк.– С. 64.
[60]Пропп В.Я. Русские аграрные праздники.– С. 104.
[61]Колядки і щедрівки. Т. 1 / Зібр. В.Гнатюк...– С. 75.
[62]Там само.– С. 65.

[63]Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования.– Москва: Наука, 1982.– С. 118.
[64]Ігри та пісні: весняно-літня поезія трудового року.– С. 483.
[65]Колядки і щедрівки. Т. І / Зібр. В.Гнатюк.– С. 154.
[66]Кутельмах К. Аграрні мотиви в календарній обрядовості поліщуків // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. Овруччина.– 1995.– Львів, 1999.– Вип. 2.– С. 202.

владна вимога послуги за послугу"[67]. З тезою вченого про те, що подарунок аж ніяк не жебрацтво варто погодитись, однак зводити винагороду лише до "послуги за послугу – немає достатніх підстав. Прохальний момент та винагорода мають глибші корені, бо пов'язуються із поминанням предків. Підкреслимо, що всі досліджувані календарні свята завершувалися гостиною, оскільки існувало вірування, згідно з яким у ці дні з'являються душі померлих, котрі долучаються до спільної їжі. Таким чином, винагорода збиралася для тієї трапези, яка була пошанівком предків, а не простим заробітком. Аналогічного погляду дотримується сучасний дослідник О.Курочкін, вважаючи ритуальне обдарування колядників у своїй ґенезі умилостивлюючою жертвою всім силам, які утворювали сакральний і реальний макрокосм давнього землеробства, – боги, демони, стихії природи, померлі предки, хвороби й пошесті, добрі та злі звірі, люди. Всі вони, отримавши через посередництво колядників свою частку святкової трапези, за давніми уявленнями, немовби укладали з господарями угоду, що базувалася на принципі – "дар за дар", "добро за добро"[68]. Таку обрядову трапезу Ф.Колесса трактував як "старання з'єднати собі ласку померлих предків та через те запевнити собі корисний вплив на врожай і приріст худоби"[69]. Очевидно, тому поминають предків на Гуцульщині у спеціальній колядці померлому:

...А вам живущим многії літа,
Аби-сте на рік той дочекали,
Померлі душі та й поминали,
А ми устаньмо та й поклонімси,
Господу Богу та й помолімси
Ой за душечки за померлії[70].

Ступінь ритуалізації трапези залежав від її характеру – повсякденна чи святкова, домашня чи загальна, місця трапези – у домі, на полі, на кладовищі; складу учасників – родина, священик та інші. У родинному колі відбувалися трапези на Святий вечір, Великдень, в ширшому, громадському, проходили частування колядників, риндзювальників, волочільників, пригощання після обходу царини та "Куста", "проводу русалок", обжинок. Трапеза організовувалася так, щоб представити їжу як дар, що дає нам Бог. У зв'язку з цим вона виступає своєрідним взаємообміном з Богом: за їжу, яка походить від Бога, всі, хто бере участь у ритуальній гостині, дякують і виражають свою повагу.

На поетичному рівні ритуальну страву розглядають як метафору життя і воскресіння[71]. Ця теза досить слушна особливо в контексті календарно-обрядової поезії, оскільки ритуальна їжа мала безпосередній зв'язок з поминанням покійників, які, за народними уявленнями, у цей період воскресали. Могильні трапези також є чітким виявом цієї метафори "життя і воскресіння". Смерть не є чимось неминучим, бо все умираюче відроджується в новому. Навіть людське життя як вегетація – цвіте – в'яне – цвіте (живе – помирає – воскресає).

Отже, два комплекси календарно-обрядової поезії – аграрний та поминальний – мають тісні точки перетину між собою. З одного боку, аграрний пронизаний тематикою, яка спрямовувалась на вегетацію рослинності, стимулювання та активізацію її росту. Тому всі обряди у своїй основі мають ті чи інші види організованого руху (танець, хороводи, водіння обрядової процесії). За ними простежується метафорична асоціація: рух – вегетація (ріст культурних рослин). У цілісному прояві це повинно було забезпечити багатий урожай та добробут господаря. З іншого боку, помітна роль предків, які могли символічно впливати на об'єктивну дійсність та життєдіяльність людини. Це проявляється в окремих мотивах пісень, обрядах, атрибутах, ритуальних діях. Функціональне сприйняття, предметний склад обумовлені уявленням про вічне життя предків, їх взаємозв'язок із світом живих та знаковий вплив на земне життя.

[67]Пропп В.Я. Русские аграрные праздники.– Л., 1967.– С. 43.

[68]Курочкін О. Українські новорічні обряди...– С. 178.

[69]Колесса Ф. Вірування про душу й загробне життя в українській похоронній і поминальній обрядності.– С. 27.

[70]Шухевич В. Гуцульщина.– Верховина, 1999.– Ч. 4.– С. 178-179.

[71]Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра.– Москва, 1997.– С. 62.

Статті

Юрій ЯМАШ

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ОБРАЗУ СОСНИ У ТВОРАХ ІВАНА ТРУША

Yuri YAMASH. On an Image of Pine-Tree and Its Personification in Ivan Trush Creations.

Пейзаж займає особливе, домінантне місце у творчості Івана Труша. Його малярські вправи – пленерні мандрівки – відбуваються ледь не щодня. Художник малює багато, плідно, наполегливо "полюючи" за сюжетами. У 20-30-ті рр. він пише до 300 живописних творів протягом року. Цей факт він нотує у своїх кишенькових календариках, скрупульозно, з німецькою педантичністю, зазначаючи щомісяця кількість проданих картин і прізвища покупців. Звичайно, що така щоденна праця, крім кількості написаних етюдів, відшліфовує його майстерність, робить творчу манеру митця більш визначеною, його стиль набуває виняткових ексклюзивних рис. Пейзажі Труша, між іншим, вирізняються не тільки віртуозною технікою виконання. Вони змістовні: залежно від циклу, над яким працює художник, відбувається відповідне психологічно-символічне наповнення твору. На відміну від більшості тогочасних провідних пейзажистів, у Трушевих творах відчувається послідовність в обранні мотиву, прагнення працювати широко, не обмежуючись етюдами-нарисами, а створюючи великі цикли-романи. У пейзажному жанрі митець створив декілька тематичних циклів. Серед них є виняткові, присвячені образу дерева: "Про самоту", "В обіймах снігу", "З життя пнів". Це своєрідна живописна трилогія.

За своїми відчуттями, метою й завданнями художник дуже близький до імпресіоністів, зокрема Клода Моне, з яким дуже часто порівнювали Труша як за його життя, так і сьогодні. Моне один із перших почав працювати над циклами. Окремі поширені сюжети збігаються в обох митців: копиці сіна, мотиви з лататтям, маками, морські краєвиди зі скелями, види Венеції, у якій вони працюють одночасно в 1908 р. Проте ні Моне, ні його колеги, ні їх послідовники не відводили у своїх творах окрему роль дереву. Так, дерево відіграє важливу роль у краєвиді кін. XIX ст. – поч. XX ст. Лише важливу, але не головну. У багатьох композиціях імпресіоністів дерево відіграє роль обрамлення основного об'єкта зображення. Труш також рухається в тому напрямку протоптаною стежкою. Прикладом може слугувати славетна картина "Захід сонця в лісі", у якій ліс відіграє роль обрамлення, тла для основного змістового та емоційного компонента твору – сонця. Пізніше, спочатку випадково, а потім із логічною послідовністю дерево в нього стає не просто персонажем – воно стає героєм його чи то етюду-есе, чи то картини-повісті. За свою довгу й багату творчу біографію художник перемалював безліч різних дерев. Трушівське дерево чи кущик – це характер, часом це доля, визначена конкретними обставинами. У його картинах ми зустрічаємо зображення різноманітних дерев, але улюбленим для нього залишається сосна.

Цикл "Про самоту" почався з картини "Самітня сосна", яку художник пише в 1900 р. на Сирці під Києвом, перебуваючи на дачі Драгоманових.

Маляр, окрилений успіхом, продовжує працювати над темою одинокої сосни. У перших творах на цю тему менш помітне філософське звучання. Це чітко можна простежити за оточенням, яке заповнює простір картини. Сосна на Сирці зображена в літній день, неспекотний, з ледь захмареним небом, – і відчуття самотності не є фатальним і невідворотнім. Із часом художник більш проникливо й загострено починає передавати стан навколишньої відчуженої порожнечі біля дерева. "Художник обдарований глибокою вразливістю. Ніхто з них (учнів Станіславського) не володів надзвичайною здатністю символічного відчуття пейзажу такою мірою, як Станіславський. За винятком Івана Труша. Ранковий холод

пронизує блакитно-туркусове небо і охоплює широкий луг, посеред якого росте одиноке незахищене дерево, пригнічене порожнім простором. Лише блідо-рожеві промені сонця, що відбиваються в хмарах, є ознакою пробудження дня. Поетика образу полягає у відчутті смутку, ліризму і меланхолії. Проте це не є почуття безнадії чи розпачу; вона ближче наближена до настроїв романтичних чи символічних, ніж до декадентських, вона не лякає кінцем, але дає надію"[1].

Для продовження циклу Труш обирає сосну невипадково. У потаємних скриньках пам'яті, завжди вражаючи, ховаються картини дитинства, які в несподіваний момент життя підштовхують до рішучих проявів наших почуттів. Відомий дослідник творчості художника Я.Нановський підтверджує це: "...на розвиток митця мала вплив краса природи рідного краю. Зелені левади і золоті поля, просторі рівнини з поодинокими деревами, соснові ліси і зруби назавжди лишились у пам'яті митця і були улюбленою темою його пейзажних творів"[2]. У дитинстві, як згадував сам художник, батько виводив його на околицю села й показував, якою прекрасною є навколишня природа. Від родинного Трушевого села Висоцьке Бродівського повіту, що на Львівщині, йшла дорога, яка мала назву "біла". Вона вела до соснового лісу, в якому майбутній художник проводив багато часу й, без сумніву, милувався могутніми деревами. Труш власно підтверджує свої дитячі враження про сосну: "І замилування до сосен, як до малярського мотиву, походить з часу мого хлоп'ячого побуту на селі, але вже не у Висоцьку, а в сусіднім Ражневі, де жили мої свояки. Туди вабили мене старі соснові ліси і зруби...

Коли я пройшов зелені луги рідного села Висоцька і рампу дороги між Заболотцями і Бродами, увійшов я вже на ґрунта сусіднього села Висоцька, зараз ліворуч втинався клинок старий сосновий ліс. Тут я йшов вільним кроком збокував на право (ще більше на ліво), сідав часом (на плед) любувався красою грубих сосон, супокійним шумом, літом мав я тут справдішний рай..."[3].

У зрілому віці Труш підсвідомо шукає шляхів потрапити в цей хлопчачий рай, малюючи сосни. Дерево в художника – не просто повернення пам'яті, ознака минулого або сучасного середовища, незвичний елемент живої природи. У циклі "Про самоту" та "В обіймах снігу" митець персоніфікує сосну, надаючи їй право на власні сильні почуття. Цю самотність він переживає сам і через образ дерева талановито відтворює їх на полотні. В літературі аналогічні прийоми використовувала товаришка художника О.Кобилянська. "В її творчості (О.Кобилянської) спостерігається широке малярське вживання персоніфікації живої природи, її явищ, що саме і приваблювало Івана Труша як художника-пейзажиста і тонкого мислителя, якому образи природи розкривали багаті можливості духовного спілкування із своїм глядачем"[4]. Самота у Трушевому циклі не ототожнюється зі самотністю. Цим відчуттям художник намагається передати свої власні рефлексії. Трушева самота – це артистичний акт, шлях митця, вражаючо-прекрасний, але приречений на нерозуміння оточення, часом ворожнечу, шлях одинака, який вперто протистоїть лихій долі-негоді, буревіям, колючим вітрам та зливам. В одному з листів до Ольги Кобилянської художник сам пояснює значення цього символічного сюжету: "Мене психично рятує моя сердечна і вірна подруга – самота, котру я полюбив ще як молодий хлопець на селі, а зістану її вірний аж до смерті"[5].

1928 р. художник плідно працює над циклом "В обіймах снігу" Основним мотивом серії його робіт стає маленький кущик сосни. На одній із виставок Труш представляє глядачеві свій

[1]Melbechowska-Lutu. Mali mistrowie polskiego peizażu.– Neriton, 1997.– 210 s.

[2]Нановський Я. Поет кольору і сонця // Іван Труш: Збірник міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження.– Львів, 1972.– С. 9.

[3]Труш І. Спомини з моїх хлоп'ячих літ // Національний музей у Львові.– АТ 54888/15.– С. 1.

[4]Саноцька Х. До питання про роль літературно-мистецького середовища у формуванні світогляду Івана Труша // Іван Труш: Збірник міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження.– Львів, 1972.– С. 33.

[5]Лист І.Труша до О.Кобилянської від 25 листопада 1940 р. // Архіви України.– 1970.– № 1.

доробок, який не залишається непомітним для мистецьких критиків. В.Козіцький вдало порівнює невеличкі етюди (середній формат близько 30 х 40 см) із сонетами: "І.Труш виспівав пензлем і олійною фарбою цикл 12 пейзажних сонетів про бідненький, низенький, присипаний снігом кущик сосни. Як колись Клод Моне стіжок сіна, так Труш зображує кущик, присипаний масою снігу у щораз іншому освітленні. Як дуже треба любити природу, щоб зупинити свою увагу на таких моментах. Це мов зображення символу впертої боротьби людської душі з білою смертю знищення"[6].

Ю.Грабовський зазначає: "І.Труш прислав на виставку кілька творів, пов'язаних темою з зимою. Цикл пейзажів "В обіймах снігу" – це зображення історії кущика сосни від перших снігів аж до весняних розтопів"[7].

Кущик сосни, якому присвячує свої етюди Іван Труш, росте на його присадибній ділянці прямо перед його вікнами. Коли художник власним коштом побудував будинок 1910 р. (пізніше вулиця отримала назву Обводова), то одними з перших дерев у його саду з'явились не фруктові дерева, а сосни. За планом присадибної ділянки на подвір'ї художника росло 11 сосен. Про це згадувала дочка художника Аріадна Труш: "А перед усім батько посадив його улюбленні сосни і смереки. Коли хто питав сусідів, де дім Труша, відповідали: "От той із соснами"[8].

Сосонка, яка приваблює митця 1928 р., є карликовою сосною: вона ще досі росте біля його будинку (нині – Художньо-меморіальний музей Івана Труша на вул. Труша, 28).

Город родини Трушів допомогав облаштовувати їх сусід та добрий приятель гірний інженер Я.Мудрак. Він радив, що садити, підказував, як доглядати за рослинами. Можливо, з його допомогою художник зміг посадити декілька сортів сосни в себе на ділянці. Крім згаданого кущика карликової сосни, при вході на подвір'я росла рідкісна чорна сосна.

Іл. 2.

Мистецький критик В.Козіцький згадує про 12 творів-сонетів кущика сосни. Менша частина з них знаходиться сьогодні в Національному музеї у Львові. Слід додати, що в музейній збірці зберігаються також авторські світлини Труша цієї сосонки, а також сюжетні великоформатні картини, в яких зображено згаданий кущик. Дві роботи зберігаються у приватній збірці відомого німецького колекціонера Михайла Марковича. Один етюд був надрукований в альбомі "Іван Труш. Твори з приватних збірок" (Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ.– К.: Оранта, 2005.– 128 с. (іл. 42, с. 58.). Ще дві роботи вдалось відшукати під час сучасного дослідження в приватних збірках Львова. Наявність майже повної серії етюдів-сонетів дозволяє побачити загальну кар-

[6] Чехович С. Іван Труш у світлі сучасної йому критики // Іван Труш: Збірник міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження.– Львів, 1972.– С. 20.

[7] Grabowski P. Gwiazdkowa wystawa obrazów w salach Tow. Przyj. Sztuk Pięknych // Gazeta Lwowska.– 1929.– 27.XII.

[8] Труш А. Мій батько – художник // Іван Труш: Збірник міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження.– Львів, 1972.– С. 110.

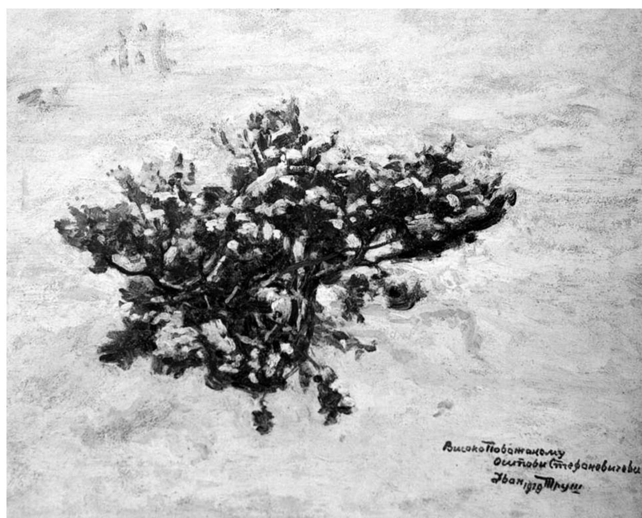
тину творчого задуму художника. У створенні-спостеріганні образу сосни, ймовірно, не було логічної послідовності й навмисного продовження сюжету. Сосонка та стихія-природа надихала у відповідний момент і дозволяла митцеві стежити за розвитком подій кожного дня, чим і користався митець.

Іл. 3.

Етюд перший. Кущик сосни припорошений першим снігом. Дерево прикрашене новим білим пухнастим вбранням, маленькі кульки снігу нагадують різдвяні іграшки на ялинці. Незважаючи на похмуру погоду, картина викликає теплі почуття, почуття з дитинства – очікування казкового Різдва та Нового року, очікування смачних подарунків від Миколая. Дитина-деревце не зігріте сонцем та теплом, на противагу декоративному кущу, що ніжиться в тепличних палацевих умовах, проте ця бідна рослина сповнена надій.

Іл. 4.

Етюд другий. Та сама композиція. Свята минули. Життя виявляється не таким барвистим: снігу стає більше і більше, і він важким тягарем лягає на плечі-гілки сосонки. Деревце стійко стоїть перед негодою, хоч художник фіксує нахилену до долу гілку, яка не витримала цього напруження.



Іл. 5.

Етюд третій. Ситуація погіршується. Снігу стає більше, більше гілок схиляються до долу.

Іл. 6.

Етюд четвертий. Шар снігу змінює вигляд кущика. Втрачається його цілісна форма, що тя-

гнеться вгору, до сонця. Деревце згинається, та ще не підкорюється лихій долі.

Іл. 7.

Етюд п'ятий. Стихія повною мірою виявляє себе. Деревце майже цілком опиняється під глибоким снігом. Тільки його верхівка своїми ненахиленими, прямими гілками дає зрозуміти, що воно вперто не хоче схилятися перед негодою.

Іл. 8.

Етюд шостий. Ситуація критична. Сосна вкрита товстим шаром снігу, гілки зігнулися від лежачого важкого покривала. Життя немає, панує біла смерть.

Іл. 9.

Етюд сьомий. На перший погляд, нічого не змінилося. Сосна так само знаходиться у білому полоні, здається, безнадійно зігнута й ніколи не випрямиться. Але непомітно з'являються мажорні нотки. Цей мотив лягає в основу великоформатної роботи.

Іл. 10.

Етюд восьмий. Сніг дуже важкий, яким він виглядає в кінці зими, коли багатомісячні втрамбовані сніги востаннє пригнічують природу. Зима ще панує, але це її останні дні.

Іл. 11.

Етюд дев’ятий. Настрій змінюється. Деревце починає випростовуватися. Центральна гілка кущика струнко і впевнено дивиться на світ. Ще трохи і її наслідуватимуть брати-сестри. Життя сосни перемагає смерть стихії.

Згадана серія мала б налічувати не менше 12 творів. Не вистачає трьох. У збірці Національного музею у Львові, однак, зберігаються ще декілька робіт переважно більшого формату, в яких присутнє згадане зображення деревця із саду Трушів. Одні з картин є просто великоформатними авторськими репліками етюдів сосни, інші – важливим змістовим та емоційним елементом творів із символічним підтекстом. Це стосується картин Труша з зображенням стрілецької могили. За аналогічним сюжетом у науковому обігу є три твори у збірці Національного музею і одна – з приватної збірки (репродукція твору “Вечір під містом” (к., о., 35,5 х 47,5) надрукована в альбомі “Іван Труш. Твори з приватних збірок” (Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ.– К.: Оранта, 2005.– 128 с., іл. 85, с. 91.).

Слід зазначити, що звернення 1928 р. до тематики, дотично пов’язаної з визвольними змаганнями 18-19 рр. ХХ ст., для Труша не є випадковими. Це, по-перше, десятирічні роковини подій, по-друге, активізація політичного життя й напруження в суспільному житті, загострення конфлікту між польським та українським населенням Галичини. Рефлексії митця, з одного боку, втрачені ілюзії, частково розпач, біль втрат, з іншого – шана до героїзму стрільців і віра в майбутнє, перегукуються з настроями українського суспільства. Художник звертається до стрілецької тематики через краєвид. Обраний невибагливий мотив – залізна колія, обабіч якої височіє надмогильний хрест, у Труша перетворюється у глибокий за змістом символічно-епічний живописний спів.

Іл. 12.

Схоже, це реальний краєвид, який знаходився недалеко від будинку художника. Залізна колія була поруч. Це припущення підтверджує Андрій Дорош: “...декілька слів варто сказати про так любимі художником сосни. Як відомо, мешкав він зовсім близько від залізної колії. А вже на початку ХХ ст. у нас залізниці обабіч обсаджували деревами, зокрема соснами (рештки таких насаджень збереглися на дільниці Зимня Вода - Суховоля). Посаджені вельми не густо. Такі сосни під впливом вітрів набували найфантастичніших форм. То ж за нетривіальною натурою далеко ходити не було потреби – вона росла дослівно за садовим парканом”[9].

Розкриттю теми митцеві як раз і допомагає опрацьований у численних етюдах образ нескореної лихій стихії долі маленької життєлюбної сосонки. Основний акцент у згаданих картинах – висо-

[9] Дорош А. Іван Труш і світ флори // Галицька Брама.– № 12 (48).– Грудень, 1998.– С. 11-12.

кий хрест по центру композиції. Симетрію твору підкреслюють круті схили зліва і справа, контур яких подібний до перспективних ліній сходу, що вносить деяку динамічність у роботу. Частина землі, вкритої снігом (царина білої смерті), суттєво переважає над площею неба і вносить відповідний емоційний настрій. Художник із притаманною йому майстерністю передає враження від заходу сонця. День завершується – емоційно він вже завершився, оскільки сонце опиняється на одному вертикальному напрямку з хрестом та сосонкою. Символіка, яку застосовує художник, зрозуміла. В одній з живописних реплік, де сонячний диск знаходиться вище зліва від хреста, художник із притаманною йому майстерністю передає враження від заходу сонця. Не менш яскраво вражають наступні версії.

Іл. 13.

Сонце в інших композиціях Труш розміщує майже за хрестом, посилюючи контраст темного силуету стрілецької могили ясною плямою небесного світила. Світло, виявлене таким чином, це світло вже згаслої небесної зірки, і підсвідомо ми відчуваємо, що воно існує так само, як існує світла пам'ять про загиблого усусівця. Світло фатально згасає, як до того згасло життя невідомого стрільця. Запанує темрява-лихоліття, холодна безнадійна ніч. Можливо, так би й сталося. Але художник не допускає панування мінору. Він – свідок мужності і стійкості маленького деревця, розміщуючи його на полотні дає зрозуміти глядачеві що зима мине, сосонка скине важкий тягар снігу-смутку і випростує свої гнучкі гілки до сонця-волі. Основним персонажем картини стає не доля стрільця, кінець життя, а персоніфікована в сосні доля, можливо, цілого народу, який обов'язково дочекається теплого проміння у своїй історії. Про ці важливі речі Труш промовляє спокійно, впевненно, без пафосу. Символізм та персоніфікація тут безумовні. Художник

Іл. 14.

вносить у майбутню перемогу добра-світла над темрявою свій вагомий внесок. У великих епічних полотнах – таких, як "Захід сонця в лісі", "Дніпро" – відомий художник виявив себе як неперевершений живописець-романіст: створення 1928 р. серії етюдів із мотивом сосни стверджує Труша як видатного символічного поета-співця, проникливий спів якого ми відчуваємо через сприйняття його вишуканої колористичної музики.

Експедиції

Олег БОЛЮК

МИСТЕЦЬКІ ЗНАХІДКИ ЕКСПЕДИЦІЇ НА БУКОВИНСЬКЕ ПОДІЛЛЯ І ПІВНІЧНУ БЕССАРАБІЮ

Oleh BOLUK. Some Artistic Founds of Expedition to Bukovine Podilia and Northern Bessarabia.

У 2007 р. впродовж 15 днів з 21 червня до 3 липня комплексна мистецтвознавча експедиція відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України працювала на території північної та східної частини Чернівецької обл. Дослідницьку роботу науковці О.Федорчук (керівник експедиції), О.Никорак, О.Олійник, О.Шпак, Р.Мотиль, О.Козакевич, О.Болюк та водій мікробуса В.Романів виконували у чотирьох р-нах за маршрутом Заставнівського р-ну – сс. Кадубівці, Веренчанка, Чуньків, Василів, Погорілівка, Вікно, Брідок, Мосорівка, Самушин, Баламутівка; Хотинського р-ну – сс. Перебиківці, Блищадь, Малинці, Колінківці, Круглик, Ворничани; Новоселицького р-ну – село Топорівці; Кельменецького р-ну – сс. Перківці, Бернове, Мошанець, Коновка, Вороновиця, вивчаючи сакральне та народе мистецтво. Виконання такого завдання є одним з етапів науково-дослідної роботи відділу за новою темою “Історія та теорія українського декоративного мистецтва: видова специфіка”.

Впродовж експедиції вдалось зафіксувати на цифрові зображувальні файли, фотоплівку, провести обміри, описи загалом 106 архітектурних об’єктів, у тому числі й переважно малі форми екстер’єра, та понад 900 одиниць творів декоративно-ужиткового мистецтва – сакрального та народного, архітектурних форм церковного інтер’єра, більшість з яких датовані до серед. ХХ ст. включно, а також опитати десятки респондентів, інформація котрих стосується не лише мистецтва, а й частково історичних подій краю, етнографії, фольклору і є занотованою на цифрових звукових файлах.

Тут в основному згадуємо найбільш виразні, на наш погляд, твори художнього деревообробництва, які можуть знадобитись колегам в мистецтвознавчих, історико-етнографічних дослідженнях, що, ймовірно, полегшить пошуки вітчизняних раритетів та новітніх художніх творів. Названі у статті предмети фіксовані автором. Інша значна кількість пам’яток потрапила у поле дослідження колег експедиції, які висвітлять їх у своїх публікаціях. Зрозуміло, перелік знахідок представлено не повністю, а ті, які згадані, не мають ще детального аналітичного опрацювання й, відповідно, теоретичних узагальнень, тому їх описовість містить лише інформативно-ознайомчий характер, що є важливим початковим етапом кожного дослідника.

У першому населеному пункті експедиційного маршруту – с. Кадубівці сфотографовано муровану каплицю, прямокутну у плані, тинькowану та придорожній хрест-копію такого ж з XVIII ст. з написом: “Господи прости, помилуй і благослови хрест 18 століття хрест поновив 2003 р. Козьмич Д.І.”.

При в’їзді у с. Веренчанка на цементному стовпі із зображенням Стопи Пресвятої Богородиці у невеличкій скрині-каплиці встановлено гіпсову фігуру Марії з Дитям 1861 р. (автор Григорій Гречул). У веренчанківську дерев’яну УПЦ МП Успіння Пресвятої Богородиці, 1794 р. (1768 р. – інша гіпотетична дата) всередину потрапити не вдалось, проте зафіксовано південні двері бабинця з образом св. арх. Михаїла та написом вгорі: “СІЯ ЦРКОВЪ УСПЕНІЯ ПРЕТЧІЯ БЦИ СОЗДАСЯ ИЖДИВЕНІЕМ КАПИТАНА ЗОТИ В.Х. 1794 ІУНІЯ,” а також плащаницю під склом у фігурній рамі над дверима храму. Недалеко давньої будівлі зведено церкву Успіння Пресвятої Богородиці поч. XXI ст. На церковному подвір’ї збереглись кам’яні хрести очевидно ще з XVIII ст. У мурованій двоярусній з фартухом дзвіниці біля старої церкви знайдено ставник першої третини ХХ ст. та ставник-

Фото 1. Софа. Кін. XIX – поч. XX ст. Габарити: ширина 119 см, висота 98 см, висота сидіння 41 см, глибина 45 см. Погорілівський музей села при середній школі. Село Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. 23 червня 2007 р. Автор фото тут і далі, які публікуються вперше – О.Болюк.

Фото 2. Ікона “Місіонерство” (?) на пределлі бічного вівтаря кін. XIX – поч. XX ст. бабинця (пд) з написом. Мурована УПЦ КП св. влмч. Дмитрія, 1887 р. с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл. 25 червня 2007 р.

трійцю XIX ст. Останній прикрашений різьбленими завитками.

В інтер'єрі мурованої УПЦ КП Покрови Богородиці (інше храмове свято – Успіння Богородиці) поч. XXI ст. зафіксовано іконостас 2006-07 рр., виготовлений Ільчуком Георгієм Васильовичем, 1956 р. н.; фігуру серафима поч. XXI ст., різьбленого Бойком Василем Григоровичем. Також цим майстром виготовлено у 1999 р. кивот й семисвічник.

Фото 3. Напрестольний хрест (аверс). Кінець XIX ст. Композиція "Розп'яття": вгорі – благословляючий Бог-Саваоф над хмарами; лівий кінець – Тайна Вечеря з Ісусом Христом та вісьмома апостолами; у центрі – розп'ятий Ісус Христос з пів-фігурами пристоячих, праворуч – моління про Чашу. Внизу композиції в арковидному просвіті – Воскресіння Господнє. Кінець XIX ст. Мурована УПЦ КП Святого Архистратига Михаїла, 1892 р. с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. 26 червня 2007 р.

У поле дослідження автора потрапили інші дерев'яні предмети облаштування. Зокрема, з сучасних – престол поч. XXI ст.; двоніжковий аналой біля престолу кін. XX – поч. XXI ст.; поставник-трисвічник 2004 р. у вигляді серафима (майстер Бойко Василь); з минулого століття – шафи у ризниці 1930-их рр. та поч. XX ст.; поставник-трисвічник у вигляді серафима 1960-70-их рр.; столик на Сорокаусти для свічок; лаву церковну серед. XX ст. хоругви ("процесії") "Св. Миколай Чудотворець" – "Св. Марта" з написом: "Відновили Михайло і Катерина Трач. 1938"; "Св. Іван Креститель" – "Христос-Вседержитель" та "Св. влмч Варвара" – "Св. Миколай Чудотворець" першої третини XX ст.

В захристії вартими уваги стали кадильниця 1940-50-их рр. та латунний підсвічник з написом на седесі: "ФЫСЮК МРТО, РАНЕНЫ ДНЯ 19, 2, 1956." Також зафіксовано гаптований хрещатий покрівець на потирі в дарохранильному кивоті XIX ст. і репродукцію "Коронування Божої Матері" поч. XX ст.

Опитано місцевого майстра художнього деревообробництва, вчителя праці Загальноосвітньої школи с. Веренчанка Довбенчука Василя Васильовича, 1956 р. н. та оглянуто його роботи: різьблені рами; набори дерев'яного начиння, сувенірну продукцію (шкатулки, панно); меблі (ліжка, шафи, креденси); хатнє обладнання (вішаки, карнизи) та столярну продукцію (двері). Респондент назвав місцеві назви окремих мотивів тригранно-виїмчастого різьблення: "ромб з двома вітейками", "бабочка", "сяйво", ромб, "бабочка, обніми мене," коло, коло з півколами, "квадрат з виїмкою", "заячі вушка", "сяйво в пелюстках", "годинникова стрілка", "три на шість", "дев'ять на шість", "дев'ять на двінадцять", "двінадцять на три," "змійка пряма," "змійка колом". Згадав, що його мама, Довбенчук (дівоче – Палазюк) Марія Іванівна, 1918 р. н., уродж. с. Веренчанка, також вміла робити стільчики.

У хаті директора школи с. Веренчанка Петрусяк (дівоче – Герчик) Орисі Юріївної, 1956 р. н., окрім вартісних зразків народної ноші (сорочок, крайки-"баярка"), особливо цінним виявився кивот 1945 р. з церкви с. Кадубівці, що є макетом цього ж храму. Він змайстрований Козьмичем Юрієм, прибл. 1918 р. н., с. Кадубівці, який виготовляв кивоти, поставці.

Знимковано давні предмети власниці Машкур (дівоче – Смаглій) Марії Григорівної, 1943 р. н.,

урод. с. Веренчанка – жіночу сорочку, вишивку бісером, гладдю 1956 р.; шлюбну жіночу сорочку з "вінком", вишиту "на пар", гладдю 1959 р.; "баярок" 1930-их рр.; чоловічу сорочку, вишиту низинкою 1955 р. На горищі виявлено куфер й "армійський чемодан". У господині також зберігаються медальйони "Sancta Maria Chestochowska", "Чудотворный образъ Матери Божой Неустанной Помочи" та ручний хрест 1906 р.

У хаті вже померлої Герчик Ганни Георгівної, 1932 р. н., урод. с. Кадубівці Заставнівського р-ну, матері Петрусяк О., сфотографовано скляну розмальовану стелю хати, що є рідкісним прикладом облаштування інтер'єру в такий спосіб, тим паче у сільській місцевості. Серед інших речей вартими уваги були скриня першої третини XX ст.; мунтян (киптар), виготовлений і куплений у м. Заставна; корито; жіноча сорочка (вишивка гладдю, "коронка" – "на простий") 1940-их рр.; мереживо простирадла серед. XX ст. На горищі знайдено мальований куфер з датою "1923" та чавунний "горнец".

У с. Чуньків в мурованій УПЦ МП Святої Трійці 1912 р. встановлено іконостас, "павук", казальницю, архієрейське сідалище біля західної стіни південної апсиди трансепта, очевидно, усі ж цього ж року або дещо пізнішого часу виготовлення, як, наприклад, процесійний хрест 1913 р., ікона "Св. Іван Сучавський" з написом: "Жертвовали Георгій і Марія Тарновецкій Іванів. в Році 1917". З інших вартих уваги предметів виявлено стілець з геометричним тригранно-виїмчастим різьбленням на ніжках 1980-их рр.; аналой для вшанування; ікони "Св. Миколай" та "Св. Варвара", образ "Страшний Суд" (типографія першої третини XX ст.); "Матєрь Божія споручница грешныхъ" першої третини XX ст., "Коронування Божої Матері" з написом: "ЖЕРТВА АННN ВДОВN, ПО ТЕОДОРОВN ҐОВДЇ. Р.Б.1924", "Стль Хрт. Василій" з написом: "Пожертвували: Томюк Василь Ів. Томюк Василь Вас. Мельник Василь Вас. 1979 р."; процесії (хоругви) "Св. Антоній Печерський" – "Св. Георгій" першої третини XX ст., "Успіння Пресвятої Богородиці" – "Покрова Влахернської Богородиці" першої третини XX ст.; ікони "Новозавітня Трійця" першої третини XX ст., "Св. пророк Ілля", "Св. Варвара з житієм".

На обійсті Вальчук (дівоче прізвище – Бабич) Марії Іванівної, 1940 р. н., обміряно стіл кін. 1920-их – поч. 1930-их рр., виготовлений батьком інформаторки, майстром Бабичем Іваном Михайловичем, 1909 р. н. На подвір'ї садиби голови сільради с. Чуньків сфотографовано профілювання бамбетля першої третини XX ст.

Фото 5. Каркасна двоярусна дзвіниця з мурованим парапетом (пн-сх) біля мурованої УПЦ КП Різдва Пресвятої Богородиці, 1894 р. с. Самушин Заставнівського р-ну Чернівецької обл. 26 червня 2007 р.

У с. Васили́в на цвинтарі збереглись давні хрести та кілька родинних склепів кін. XIX ст. Особливо цікавими, на наш погляд, є п'єдестал намогильного хреста з написом: "Tu spoczywa Antonina z Wozniakowskich Lazeczko urodzona r. 1833 zmarla r. 1894. ...jej duszy" та склеп з написом: "Cripta familitei Balasinoviei".

В Музеї археології "Давньоруське місто Василів" громадський його директор Марія Василівна Смук, 1956 р. н., урод. цього ж села, люб'яз-

но дозволила опрацювати експонати, зокрема дерев'яні ключі та замок, точений келих, крісло з кордибаном XIX ст. На території села зафіксовано оригінальну дерев'яну надбудову криниці 1989 р., із профільованими накладками та люстерками. Конструкцію виготовив майстер Слободян Василь Дмитрович, 1944 р. н.

У мурованій УПЦ МП Різдва Пресвятої Богородиці 1835 р., до стіни якої прикріплена охоронна таблиця, вдалось зафіксувати, окрім іконостасу, серафима над царськими вратами та аналой (складуваний з Х-видними ніжками й тканиною) для Євангелія, лави 1990-их рр. Біля будівлі оглянуто двоярусну дзвіницю, намогильні хрести, хвіртку церковного подвір'я, колишню плебанію XIX ст.

На сволоці хати 1936 р. Ольги Дудчак, прибл. 1918-20 рр. н., урод. с. Чуньків Заставнівського р-ну, вирізьблено хрест. В господині записано інформацію, що "Кирилюк Степан Миколайович, прибл. 1924 р. н., малював хати, образи". Чоловік Ольги Дудчак, 1918-20-их рр. н., Дудчак Василь Григорович, 1911 р. н., помер (?) р. робив хрести, пам'ятники з каменю. Також зафіксовано фото образів на склі; спинку ліжка ("лужка") 1938 р., роботи місцевого столяра Макуха Василя Васильовича; кредენс 1930-их рр.; стіл поч. XX ст. ("роблений за Австрії"); профілювання причілка.

У хаті Семенюк Анни Степанівної, 1942 р. н., сфотографовано ручний хрест з церкви св. ап. Петра і Павла 1843 р. с. Красноїлова Верховинського р-ну, подарований священиком цієї парафії її чоловіку-бляхару, який покривав там церкву.

У Погорілівському музеї села при середній школі (директор музею Ластюк Віталій Дмитрович) опрацьовано низку експонатів: шафу, крісло, софу кін. XIX - поч. XX ст., котрими був облаштований маєток місцевого пана (Фото 1); трисвічник першої третини XX ст.; чоловічий та жіночий одяг; ікони на дошці "Розп'яття з Пристоячими", "Св. Костянтин Великий" (?), "Св. Миколай Чудотворець" з написом: "Сор. Феодоръ Чернопискій. 1883" (?); ікону в кіоті "Бог-Саваоф" 1890 р.; скриню поч. XX ст.; ксерокс розрізу і плану церкви с. Погорілівка, знайдених і скопійованих у держархіві Чернівецької обл.; пам'ятну таблицю на церкві з написом: "Церковъ сія созданная 1870-1881 добровольными жертвами собранными въ краю БУКОВИНѢ [100 гульденовъ] якоже значными датками отъ ФОНДУША религійнаго православнаго [200 гл] и митрополіта СѴЛВЕСТРА [500 гл] и совѣтниковъ консисторскихъ [500 гл] разомъ [1000 гл] на иконостасъ и ПАТРОНАТА церковнаго [630 гл] и страніем православныхъ християнъ [1182 гл] анаипаче СТЕФАНА РУДАНА [530 гл] и ТЕОДОРА МАЛѢЩУКА [200 гл] отъ веси ПОГОРИЛѢВКИ за побужденїемъ гдашнаго особливо дѣтельнаго и ревнаго душпастыря и пароха ДЇОНИЗЇЯ ГРИГОРОВИЧА. Освященная же 18 Іаннуарія 1881 г. митрополїтомъ Кѵръ СѴЛВЕСТРОМ Морарю Андрїевичем во время владѣнія ІМПЕРАТОРА ФРАНЦА ЇОСИФА І. Бляхою покрытая 1892 г. на счетъ прихожановъ [1000 гл] и заходомъ пароха мѣстцеваго ІГНАТЇЯ КАРАДЖЕ и епїтропства церковнаго. Одновленная внутренно и внѣшно и изображенная издержками парохїянъ [800 гл] и заходомъ высшепомянутаго пароха І.К. и братства церковнаго 1896 года."; ілюстрований календар "Приятель" 1931 р., видання "Ю. Сливка і Ко" у Чернівцях; скарбничку з церкви с. Погорілівка; ручний хрест кін. XIX ст.; ткацький верстат; літографію "Цар Соломон" (?) у Псалтирі; ікону "Св. мч Іван Сучавський" кінця XIX ст.; мальовану скриню з мотивом серця та датою "1931"; начиння та керамічний, дерев'яний і скляний посуд на миснику поч. XX ст.; різноманітний реманент – ступу, жорна, коси та серпи, а також обрядовий хліб – здобну випічку, великодні баранці, коровай у "Світлиці хліба".

У мурованій УПЦ МП Св. Миколая Чудотворця, 1881 р. біля входу в храм сфотографовано вішак для головних уборів та одягу (парафіяни називають його "гардеробом"), що не часто зустрінеш у церквах. Опрацьовано в інтер'єрі тетрапод, казальницю, аналої для ікони, поставник та запрестольний хрест 1880-их рр., процесійного хреста 1913 р., одноніжковий аналой, серафима над царськими вратами, престол 1990-их рр. (майстер – випускник деревообробного технікуму

Фото 4. Ікона аналоя (верх, інший ракурс) “Різдво Богородиці” (фрагмент). XIX ст. Мурована УПЦ КП Різдва Пресвятої Богородиці, 1894 р. с. Самушин Заставнівського р-ну Чернівецької обл. 26 червня 2007 р.

Фото 8. Фасад церкви (пд-зх). Дерев’яна УПЦ МП Пресвятої Трійці, 1935 р. с. Блищадь Хотинського р-ну Чернівецької обл. 28 червня 2007 р.

Пітик). Також зафіксовано дарохранильний кивот XIX ст., клірос з рухомим пюпітром 1880-их рр., патерицю тих самих років, свічник для панахид, процесійні хрести з триногою поч. XX ст. Біля церкви сфотографовано криницю; двоярусну дзвіницю з фартухом, перенесену з іншого місця села від дерев'яної церкви, яка згоріла.

Парох церкви св. ап. Івана Богослова, 1827 р. с. Вікно, о. Микола Гайдещук, 1967 р. н. повідомив, що храм був закритий 27 років і на той час було вивезено невідомими 12 возів різного начиння з місцевої церкви у Києво-Печерську Лавру, на Афон і ще не міг згадати куди. В інтер'єрі збереглись аналой з церкви с. Шерівці; олеографії "Св. Георгій", "Св. Миколай Чудотворець" румунської типографії першої третини XX ст.; поставці з крильми серафима; запрестольне "Розп'яття" першої третини XX ст.; оклад Євангелія; ручні та процесійні хрести; хоругви-"процесії".

На церковному подвір'ї сфотографовано муровану двоярусну дзвіницю, зовнішній престол для освячення води; "гробівці" з датуванням "1854" та 1890-их рр. заможного панства, намогильний хрест зі скульптурою.

В наступному селі маршруту – у Брідку оглянуто придорожню православну муровану каплицю св. Софії (?) та цвинтарну каплицю з іконою над входом "Св. Георгій Переможець", сфотографовано профільований причілок ґанку хати 1950-их рр. На території села збереглись брами 1970-их рр. з профілюванням та мурованими стовпами із стилізованим вазоном.

Мурована УПЦ КП св. влмч. Дмитрія, 1887 р. містить низку цінних об'єктів: свічники XIX ст.; клірос та двоніжковий аналой серед. XX ст. у трансепті; п'ятиярусний іконостас, панікадило 1880-их рр.; підсвічник-триногу XX ст.; ікону "Покрова Влахернської Богородиці та св. Роман-піснеспівець" з написом ліворуч внизу: "Жертвовали женщини із Сила Брідка. у Війну. Року-1944.1/7" та підписом праворуч внизу: "Художник-риставратор Базовий Миколай Ст. с. Брідок 1989 р."; олеографію-диптих "Собор Знамення Пресвятої Богородиці" – "Ісус Христос" російської типографії (?), прикрашений вгорі аплікацією з паперових квітів 1920-30-их рр.; іконами "Новозавітня Трійця" з написом: "...СУЮЩІЙ НА НБСИ. ОТЦЪ СЛОВО И ДХЪ СТЫЙ. И СІИ ТРИ ЕДИНО СУТЬ. Їоана" та "Хресну Дорогу" 1880-тих рр.; бічний вівтар бабинця з написом на пределлі: "Никифор. Вакалюк Ів. Василій. Вакалюк Киф. Василій. Махній Тео. Василій. Котик Мих. Данило. Мєронюк Тео.Іаков. Згара Н. Петро. Загара Іва. Николай. Андрушко Вас. Манолій. Бурик Вас. Іван. Загара. Ана. Ґеоргій. Базовий Ст. Ґеоргій. Ілюк Їгна.", "Василій Гудима Міх. Миколай Куницкій Іво. Івонь Сторошчук Пе. Миколай Сименюкь Ст. Михаїлї Загара Ґуз", "Под Проводом Вс. ОТЦА МИЛЕТИЯ ГАЛЇПА. Природника Церкви в Броді, і Єпітропів. Василa Бурика, Теодора Їлюка, Данила Мигайчука, і Нач. Грома. Василa Пітєка Зас Пєтра Сандула. і Півца Церк. Івона Мігайчука. А Жертвовали сей Образ і Часосказ. Члени Василій Загара Іво.Івон Андрушко Вас. Івон Пітєк Ман. Івон і Пєтро Базовий Іак. Василій і Олєксей Вакалюк Он. Ґеоргій Манолїй Івонь Сандуль Ст. Григорій Делєй Ґєо. Ґеоргій Шидловськїй Ол. Пєтро Хабара Іво. Манолій [обрамлення ікони праворуч]: Василій Юлобегазь Кривча. Василій Семенюк Ст. Кость Загара На. Манолій Шасталь Ів. Івонь Тиронь Дим. Іонь Плаксій Ва. Симіонь Шасталь Акс. Миколай Яремко Дим. Івонь ...Іво Прокопій Тихонь Їак. Симіонь Хабара Ґєо. Івонь Шасталь Тео. Миколай Пирикь Іво. [обрамлення ікони ліворуч]: Івонь Шашталь Вас. Івонь Поклітар Ди. Ґеорґій Шасталь Їак. Теодорь Дєлєй Ілі. Василій Котик Ст. Василій Гудима Іво. Ко... Гудима Вас. Прокопій Бастал Іво. Василоій Ва... Івонь Загара Ди. Василій ...Василій Сандуль Іво. Григорій Загара... [обрамлення ікони знизу погано збережене – замальовані імена фарбою]: Івонь Загара Іво. Александр Базовий Іак. Іаковь Петро... Ник. Миколай Їлюкь Тео.... Іво... Вас. Петро... Андрушко Іво... Дим." та підписом на наклеєному на ікону у лівому нижньому кутку папірці: "На згадку Парохіянам Брідсцької церкви Бзовий 1989 р." та іншим фрагментом напису: "Кость Лазоряк Вас. Онуфрій Марусяк Вас. Теодор Гудима Он. з Бабина Івонь Заремба. Васи-

лій Загара Іво. Василій Дєлєй Іво. Кость Гудима Вас. Василій Вакалюк Дим.Теодор Шастал Ман. Василій Оґроднин Ан. Ґеорґій Гудима Дим. зложили суму 378 долар. года 1904. Боже спаси нас" (Фото 2); ікону "Покровъ Пр. Дђви Богородици" 1893 р. з написом: "Пожертвила Василина Питикъ Г. 1893 Марія Вирига" та підписом: "худ-к-риставратор Бзовий Н. Ст. VI-27-1990 р."; ікону на двох дошках "Святителі Церкви" поч. XX ст. з накинутою на неї рушником-переміткою з мотивом вазона (1930-ті рр.); ікону "Богородиця Одигітрія" ("Цариця Небесна") 1895 р. з написом: "Пожертвила Василина Бзова Г. 1895."; бічний вівтар "Св. Параскевія П'ятниця" з іконою на пределлі "Мучеництво Св. Параскевії П'ятниці" 1890 р. із написом внизу праворуч: "Пожертвилъ Іванъ Сандулъ. 1890 года."; аналой для вшанування ікон у бабинці 1930-их рр.; процесійні хрести кін. XIX ст.; престол з дарохранильницю та напрестольним хрестом 1880-их рр. із написом на звороті базиса: "Художник риставратор Бзовий Николай Ст. с. Брідок. 1989 р."; антимінс на стіні апсиди; прострілену кулею ікона "Благовіщення" празничного ряду старого іконостасу в апсиді; пошкоджена ікону "Св. пророк Ілля на вогняній колісниці" над царськими вратами в апсиді; ікону "Богородиця-Одигітрія і Христос" з написом: "Жертвовали Женщини Сила Брідка у Війну. Р. 1/6 1944" та ікону "Новозавітня Трійця" з написом: "Жертвовали Жінки з сила Брідка у Війну р. 1944 1/VII" та нерозбірливим підписом в апсиді; іконоу "Св. ап. Петро" з написом: "Жертвовали ... Р 1911" та "Відновив Бзовий Н.С. 1989 р." й наклеєним папірцем з написом: "На згадку Парафіянам Брідьцької Церкви Бзовий 1989 р."; ручним хрестом 1860 р. з написом автора на ручці: "Георгій П...рінюк."

За маршрутом між селами Митків та Мосорівка натрапили на придорожню каплицю Покрови Пресвятої Богородиці поч. XXI ст., а село Мосорівка починається іншою одноойменною з попередньою мурованою каплицею 1990-2000-их рр. У ній зафіксовано давні літографії "Св. пр. Ілля на вогняній колісниці" та "Ісус у терновому вінці." На початку села на кладовищі багато кам'яних хрестів. Кілька з них сфотографовано. Недалеко цвинтаря є хата 1960 р. (майстер-будівничий Кужняк Григорій Миколайович 1934 р. н. з с. Міткова), ґанок якої оздоблений вишуканим профілюванням.

У хаті Зарицкої (Троп) Василини Михайлівної, 1937 р. н., оглянуто розписаний стіл, куплений у Клішківцях у 1960-их рр.; "вереньки" й налавники 1960-их рр.; "минтян" з "тхорами" 1970-их рр. (майстер Гордіца родом з с. Міткова); скриню поч. XX ст.; розписи на стелі 1950-их рр. (майстер-маляр з с. Вікно – прізвище встановити не вдалось).

Біля мурованої УПЦ КП Св. арх. Михаїла, 1892 р. є намогильний хрест, перенесений біля муру церковного подвір'я (сама могила священика, похованого 1815 чи 1816 року, – під мурованою церквою). Церковне подвір'я обнесене кам'яним муром, у якому є два входи з брамами. На подвір'ї стоїть двоярусна дзвіниця з фартухом. На її верхньому ярусі. Було знайдено рокайлевий медальйон бічного вівтаря (іконостаса) поч. XIX ст.; профілювання та різьблення запрестольного хреста XIX ст.; підсвічник XIX ст.; односвічники XIX ст. Сфотографовано дзвони з написом: "...ощук Василь", інший – з датуванням "1902", прикрашений вилитою трояндою.

У храмі опрацьовано тетрапод другої пол. XX ст.; аналой XIX ст. для вшанування ікон із зображеннями на боковинах святих; клірос із іконами на боковинах XIX ст.; шафу кін. XIX - поч. XX ст.; проскомидійник-нішу з іконою "Євхаристія" кін. XIX ст.; комод XIX ст.; ікону "Св. Миколай Чудотворець" з написом: "Жертвовала Булеховська Марія Василівна 1958 р."; розкладуваний аналой зі шкірою 1914 р. з написом на торці пюпітра: "Жертви Аксентія і Анниці Шевчук Іванів. р. 1914"; дверний ключ; скриню, обтягнуту шкірою й ковану, XIX ст.; куферок XIX ст.; царські врата XIX ст.; ручні хресті: 1894 р. з монограмою: М.А.Т.С., 1898 р. і поч. XX ст. з монограмою З.Б.; процесійні хрести кін. XIX – поч. XX ст.; напрестольний хрест кін. XIX ст. (Фото 3) та інший, з написом внизу: "Мафтей [Матвій ?] і Марія Комісарук. Р.1923/VII."; потир XIX ст.; столи першої третини XX ст. та кін. XIX ст.;

ікону "Св. пр. Ілля на вогняній колісниці" XIX ст.; павук нави кін. XIX ст.; іконостас кін. XIX ст.; аналой двоніжковий поч. XX ст.; поставець-трисвічник з крильми серафима та іконкою "Христос-Вседержитель." першої третини XX ст.; напрестольний ручний хрест з написом: "Андріяш і Домна Василик. 1913."; аналой двоніжковий біля престолу для Євангелія першої третини XX ст.; напрестольний хрест базисом у вигляді каплиці кін. XIX ст.; ікону "Св. влмч Пантелеймон" початку XX ст.; ікону "Преображення Господнє" з написом внизу: "Жертвовала Маренда Скрипічук Домітрашева. Р. 1914"; ікону "Різдво Христове" поч. XX ст.; усеношницю кін. XIX ст.; запрестольний хрест поч. XX ст.; кадильницю 1913 р.; металевий трисвічник поч. XX ст.; металеву дарохранильницю поч. XX ст.; металеву дароносицю поч. XX ст.; оклад Євангелія поч. XX ст.; ікону "Св. Миколай Чудотворець" поч. XX ст.; окремі сторінки "Тріодіона", виданого 1753 р. у Львові Ставропігійським братством (автор гравюр Никодим, виготовив 1720 (?)); пом'яник з написом: "Помєникь храма стаго архистратига Міхаила и веси Мосорівка..." 1861 р.; процесійний хрест "Воскресіння" першої третини XX ст.; ікону "Св. влмч Дмитро Солунський" поч. XX ст.; ікону бічного вівтаря "Св. влмч Іван Сучавський" кін. XIX ст.; триптих "Св. Феодосій" – "Покрова Влахернської Богородиці та св. Роман-піснеспівець" – "Св. влмч Дмитрій Мироносець" з написом у лівому нижньому кутку: "Жетровали женщини в року 1917 вдячні Господу Богу за відведення найтяжчих воєнних огнів 1916 р."; ікону на дошці "Богородиця-Одигітрія" – "Розп'яття з пристоячими" – "Св. Миколай Чудотворець" кін. XIX – поч. XX ст.; ікону "Жінки-мироносиці" першої третини XX ст.; ікону бічного вівтаря "Св. влмч. Варвара" кінця XIX ст.; ікону "Страшний Суд" першої третини XX ст.; розкладуваний аналой зі шкірою 1914 р. з написом на торці пюпітра: "Жертви Аксентія і Анниці Шевчук Іванів. р. 1914".

В Музеї-світлиці "Рідні обереги", заснованого у 1999 р. при школі с. Самушин сфотографовано скриню кін. XIX – першої третини XX ст.; набанний хрест дерев'яної церкви с. Мосорівка.

У сільській мурованій УПЦ КП Різдва Пресвятої Богородиці, 1894 р. знаходяться тетрапод XX ст.; клірос з рухомим пюпітром, казальниця першої третини XX ст.; ставник з базисом-триногою кін. XIX – поч. XX ст.; двоніжковий аналой для Євангелія з профільованими "п'ятами"; шафи із декоративними завершеннями 1930-их рр. та 1960-70-их рр.; ікона "Іоан Сучавський зі страстями" з підписом: "Hie JazLowecki. Czerrnowitz. 1905" Ікона стоїть на пределлі, на антипедіумі якого напис: "Жертва Сазонкін і Настасія Лучакъ. Г. 1903"; процесійний хрест поч. XX ст.; поставець з триногою серед. XX ст.; підсвічник з колоною, яка походить з попередньої вже неіснуючої церкви (очевидно, з киворію або опори хорів) поч. XIX ст.; наземний трисвічник першої третини XX ст.; іконостас та павук 1890-их рр.; ікона "Воскресіння Христове" з підписом: "Жертва Аксентія і Дарії Руснак. 1911"; хоругва з образом "Собор православних святих" з підписом: "Жертвовали Николай Пацеринюк, Стефан Доменко, Василь Малинчок. Никол. Р. 1912"; поцесійний хрест XIX ст.; аналой рухомий з Х-подібними ніжками та шкіряним верхом-пюпітром; плащаниця XIX ст.; аналой стаціонарний для вшанування ікон (Фото 4); запрестольний хрест XIX ст.; ікони "Зішестя Святого Духа", "Богоявлення Господнє", "Різдво Христове", "Успіння Пресвятої Богородиці Приснодіви Марії", "В'їзд Ісуса Христа в Єрусалим", "Преображення Господнє", "Вознесіння Господнє", "Благовіщення" "Введення Діви Марії в храм", "Різдво Богородиці", Стрітення Господнє" празничого ряду старого іконостасу XIX ст.; кадильниця "за румун"; ручний хрест з написом "1893"; різьблена таблиця-картуш з написом: "Сія церков збудована в 1894 р. а відновлена в 1924 р. з причин Світової війни від 1914 р. до 1918 р." Біля церкви стоїть каркасна двоярусна дзвіниця з мурованим парапетом. (Фото 5).

У садибі Лучика Василя Івановича, 1943 р. н. сфотографовано ковану скриню кін. XIX ст.

В УПЦ МП Успіння Пресвятої Богородиці, 1892 р. с. Баламутівка вдалось зафіксувати лише престол поч. XXI ст. (майстер зі с. Самушин);

Фото 6. Верх аналоя для Євангелія у апсиді з іконою "Собор архангелів пресвятих безплотних сил". XIX ст. Дерев'яна УПЦ МП Святого Архистратига Михаїла, 1914 р. с. Перебиківці Заставнівського р-ну Чернівецької обл. 27 червня 2007 р.

аналой для Євангелія першої третини XX ст.; запрестольну ікону "Воскресіння Господнє" кін. XIX ст.; трирядний іконостас (верхні ряди відновлені). А ззовні – профілювання лиштв навколо одвірка; загальний вигляд храму; кам'яний хрест на місті престола з попередньої неіснуючої церкви.

Кабінет українознавства при загальноосвітній школі с. Перебиківці диспонує кількома предметами хатнього облаштування та меблями: скринею 1935 р.; мисником ("замисником") першої третини XX ст.; софою 1925 р.

Біля дерев'яної УПЦ МП Св. арх. Михаїла, 1914 р. є криниця з датою 1984 на надбудові; хрест з колоною; хрест з трикутником ("Всевидяче Око"). У храмі привертають увагу тетрапод; чотириніжковий переносний аналой кін. XX ст.; аналой для Євангелія у апсиді з іконою XIX ст. (Фото 6); мідна хрестильниця 1914 р.; напрестольне металеве "Розп'яття", павук нави, свічник поч. XX ст.; ікони намісного ряду "Христос-Вседержитель", "Новозавітня Трійця" 1914 р.; ікони царських врат "Св. єв. Матвій", "Богородиця", "Св. єв. Марко", "Св. єв. Іван", "Архангел Гавриїл", "Св. єв. Лука" на царських вратах 1914 р. і "Тайна Вечеря" над ними; металева хоругва "Св. влмч Варвара" – "Богоявлення Господнє" (реверс) поч. XX ст.; плащаниця в апсиді 1914 р.; чаша для свяченої води, горне сідалище кін. XIX ст.; запрестольна ікона "Молитва в Гетсиманському саду" поч. XX ст.; металевий семисвічник періоду модерну; аналой для Євангелія в апсиді з іконами на стінках XIX ст.; ікона "Христос-Вседержитель" у апсиді XIX ст.; металевий дарохранильний кивот; ікона "Розп'яття" І.Саєнка 1914 р.; металеві підсвічники у вівтарі поч. XX ст.; "мандиліон" з іконкою "Воскресіння" на трикутній підставці для свічок; шафку у паламарні початку XX ст.; ікона "Св. Арх. Михаїл" над дверима на хори; процесійні хрести XIX ст. (три); дзвони на дзвіниці над бабинцем; ікона "Богородиця-Одигітрія" у наві з написом: "Образъ Пресвятыя Богородицы Герцовецкїя Бессарабскїя. Сїю ікону пожертовали стараніемъ жени Ксені Чепляука, Марія Брівінова, Марія Заволоцка, Гафія..., параска Дудлярка, Татіяна Фисюкова и анна Мартинова. 1874..."; ікони "Св. Дмитрій", "Св. влмч Варвара" початку XX ст. та "Св. влмч Варвара з житієм" 1840 р. (Фото 7); "Св. Марія Магдалина" з написом: "Сію Ікону Пожертвовали общество Женскаго Кола...1867 года Мая 26 дня"; хоругви "Св. мч. Георгій" і "Св. Миколай Чудотворець" першої третини XX ст. (?).

У селі сфотографовано профільовану браму сільської садиби 1960-70-их рр.; профілювання переплетення вікон веранди хати 1960-их рр.; профілювання огорожі з брамою 1970-их рр.

Невеличке с. Блищадь Хотинського р-ну має дерев'яну УПЦ МП Пресвятої Трійці, 1935 р. побудови, біля цвинтаря, котра не відома широкому загалу науковців, оскільки каплицю 1935 р. розбудували як церкву лише в 1992 р. (Фото 8). Сфотографовано фасади церкви, дзвіницю з газовими балонами, котрі слугують замість дзвонів; дерев'яний хрест біля входу на церковне подвір'я. В інтер'єрі зафіксовано: кліpoc (чотириножний столик) 1980-90-их рр.; шафу 1960-их рр.; іконостас 1930-их рр.; семисвічник, дарохранильний кивот, триптих "Св. мч. Пантелеймон" – "Воскресіння Господнє" – "Св мч. Іван" 1930-их рр.; ікону (фрагмент іконостаса чи бічного вівтаря?) "Богоявлення Господнє" XIX ст.; ставник з триногою 1930-их рр. Також оригінальними виявились профілювання брами сільської садиби 1970-их рр. та ґанку хати 1960-их рр.

У с. Малинці вдалось знайти професійних столярів, які виготовляють на замовлення двері, вікна. Сфотографовано окремі найбільш цікаві вироби.

В Історико-краєзнавчому музеї с. Колінківці серед багатьох експонатів зберігаються меблі та господарський реманент: "блідар" (від "блíда" – миска) 1930-их рр.; скрині й куферки поч. XX ст.; софа поч. XX ст.; ярмо поч. XX ст.

Пам'яткою архітектури державного значення є мурована, оборонного типу УПЦ КП Св. пр. Іллі, 1560 р. с. Топорівці Новоселицького р-ну. Тут, під час ремонтних робіт вдалось сфотографувати точений семисвічник середини XX ст.; запрестольну ікону "Христос-Вседержитель" на рамі-підставці з точеними ніжками поч. XX ст.;

Фото 7. Ікона “Св. влмч Варвара з житієм”. 1840 р (?) – напис. Дерев’яна УПЦ МП Святого Архистратига Михаїла, 1914 р. с. Перебиківці Заставнівського р-ну Чернівецької обл. 27 червня 2007 р.

образи західної іконографії "Богородиця з лілією" ("Благовіщення") та "Ісус Христос" поч. ХХ ст.; чотириножний та триножний свічники першої третини ХХ ст.; аналой складуваний з Х-подібними ніжками для Євангелія першої пол. ХХ ст.; різьблений картуш з іконостасу (вівтаря?), поставці на горищі церкви кін. XVIII – поч. ХІХ ст. Біля храму стоїть надбрамна двоярусна мурована дзвіниця XVI ст. У селі також є мурована УПЦ МП Св. пр. Іллі, 1912-14 рр. Однак, за браком часу у церкву не вдалося потрапити.

У с. Ставчани Хотинського р-ну в УПЦ МП арх. Михаїла, 1848 р. провадився парафіянами ремонт, тому неможливо було опрацювати вартісні об'єкти.

В "Кімнаті українознавства" загальноосвітньої середньої школи с. Круглик сфотографовано образ "Адам і Єва біля Райського дерева" румунської літографії поч. ХХ ст. й куферок поч. ХХ ст.

Дерев'яна церква Покрови Пресвятої Богородиці, 1807 р. диспонує низкою нового облаштування, хоча трапляються і пам'ятки минулого й кінця позаминулого століть: іконостас 2005-06 рр. (виготовлений у Румунії, в монастирі Нямц у с. Нямцашор, майстром Нєло Фосалеу); горне місце кінця ХІХ ст.; репродукція "Обряд роздавання Священного Вогню в велику Суботу у храмі Гроба Господнього в Єрусалимі" поч. ХХ ст.; потир ХІХ ст.; образи "Св. влмч Варвара" та "Усікновення голови св. Івана Хрестителя" ХІХ ст.; скриня першої третини ХХ ст.; запрестольне металеве Розп'яття поч. ХХ ст.; образ "Воскресіння Христового в Храмі Господньому в Єрусалимі" кін. ХІХ - поч. ХХ ст.; шафа-ризниця серед. ХХ ст.; процесійний хрест кін. ХІХ - поч. ХХ ст.; ікона "Блаженна Ксенія Петербурзька" кін. ХХ ст.; ікони "Св. влмч Варвара" та "Богородиця-Одигітрія" кін. ХІХ ст.; процесійний хрест кін. ХІХ ст.; Євангеліє 1820 р.; ікона "Покрова Влахернської Богородиці та Роман-сластоспівець" ХІХ ст.

Дерев'яна УПЦ МП Різдва Пресвятої Богородиці, 1907-09 рр. с. Ворничани не була закритою у радянський час. Тут експедиторами було звернуто увагу на образи-пам'ятки поч. ХХ ст.; срібне блюдо ХІХ ст.; металеві потир, дарохранильний кивот, напрестольний хрест, семисвічник, односвічники поч. ХХ ст.; плащаницю у футлярі ХІХ ст.; іконостас 1909 р.; скриню кін. ХІХ – поч. ХХ ст.; процесійні хрести першої третини ХХ ст., початку та середини ХХ ст.; тетрапод кін. ХХ ст.

У хаті поч. ХХ ст. Колісник Парасковії Мануїлівної, 1922 р. н. цікавими виявились софа, оздоблена мальованими квітами (куплена на базарі в 1950-их рр. у с. Клішківцях); образи (репродукції румунської типографії) "Св. Миколай Чудотворець", "Бог-Отець та Дух Святий" і фоторепродукція "Дванадцятирічний Христос" 1970-80-их рр.

У хаті 1946 р. Іллі Івановича Волощука, 1928 р. н., с. Пе́рківці Кельменецького р-ну сфотографовано стіл поч. ХХ ст. (майстер Гарчаун), двері хати 1946 р.

Біля мурованої УПЦ МП Архистратига Михаїла, 1847 р., реставрованої 1984 р., зведено двоярусну муровану дзвіницю біля входу на подвір'я та каплицю св. Пантелеймона, збудовану 1997 р. в пам'ять діяльності отця Пантелеймона, який служив у перші роки гонінь Церкви радянською владою. На подвір'ї зберігся також намогильний хрест ХІХ ст.

У храмі – іконостас кін. ХХ ст.; ікона "Св. влмч Варвара" кін. ХІХ ст.; ікони "Преподобний св. о. Серафим Саратовський Чудотворець", "Св. архистратиг Михаїл" та "Св. мч Іван воїн" поч. ХХ ст.

У Музеї історії с. Бернове, відкритий 1989 р., зберігається станок (верстат),"кросна" ХІХ – поч. ХХ ст.; прядка поч. ХХ ст.; жіноча сорочка першої пол. ХХ ст. та чоловіча, білим по білому з "цятками" на "пряжковому" полотні кін. ХІХ – поч. ХХ ст.; образ "Богородиця Одигітрія", хромолітографія в типографії Т.А.Губанова в Санкт-Петербурзі (?) 1884 р.; ікона "Богородиця Елеуса" XVIII ст.; керамічний посуд та теслярські й столярні інструменти.

Церква св. влмч Дмитрія, 1887 р. обладнана вартими уваги іконостасом кін. ХІХ ст.; переносним двоніжковим з "п'ятами" аналоєм; релікварієм поч. ХХІ ст.; аналой переносний, одноніжко-

вий з опорою-хрестовиною другої пол. XX ст.; запрестольною іконою “Христос-Вседержитель” 1913 р.; проскомидійником; іконами “Новозавітня Трійця”, “Св. влмч Варвара з житієм”, “Св. Марія Магдалина”, “Св. Іоан воїн” кінця XIX ст.; іконою “Богородиця-Одигітрія” у коштовних шатах XVIII ст.; репродукцією “Вид святої Афонської гори з південно-західного боку”, надрукованою в Санкт-Петербурзі 1803 р.; боковим вівтарем “Новозавітня Трійця” XIX ст.; процесійним хрестом XIX ст.; шафою кін. XIX ст.

В хаті Ольги Василівної Мань, 1921 р. н. зроблено знимки стола 1970-их рр.; тумби 1956 р. (купленої у с. Клішківцях Хотинського р-ну); “вішалки” 1970-их рр.; скрині 1940-их рр.; ліжка 1920-ті рр.; карнизів 1970-их рр.; софи та розписного стола 1950-их рр.; деякі образи.

У садибі Матейців Ніни Василівної, 1959 р. н., сфотографовано профілювання фронтону ґанку хати 1970-их рр.; “канапу” першої третини XX ст., а у Вакули Віктора Миколайовича, 1936 р. н., зафіксовано ліжко з “вирізками” 2000 р.; стіл 1960-их рр.; “канапу” з сюжетними розписами. В садибі Євгенії Захарівної Шевчук, 1923 р. н. с. Мо(у)шанець зроблено світлину шафи поч. XX ст.

У с. Коновка сфотографовано профілювання ґанку хати 1953-55 рр. (майстер – власник хати Василь Іванович Попович, 1921 р. н., навчився будувати від старшого брата і батька); саморобний креденс 1990-их рр. та ґанок будинку сільради 1950-их рр. Біля церкви Успіння Пресвятої Богородиці, 1895 р. є брама подвір’я з мурованою огорожею 1968 р. В інтер’єрі будівлі зафіксовано фібулу тканини, що використовують для накривання аналоя кін. XIX ст.; хрест зі сухозліті на покривалі аналоя кін. XIX - першої третини XX ст.; клірос 1890-их рр.; іконостас 1890-их рр.; запрестольну ікону “Христос в Силах” та ікону “Євхаристія” кін. XIX ст. (?); аналой з Х-видними ніжками, тканиною-пюпітром, складуваний першої третини XX ст.; аналой з Х-видними ніжками, дощатим пюпітром (трансформованим), складуваний 1930-их рр. (майстер Попович Михайло Іванович (1913-1941 рр.)); поставець першої третини XX ст.; стіл 1930-их рр.; процесійний хрест поч. XX ст.; лави першої третини XX ст.; павук нави кін. XIX ст.; процесійний хрест на дзвіниці XIX ст. У пришкільному краєзнавчому кімнаті-музеї не виявлено давніх меблів чи інших дерев’яних виробів.

Вороновиця має музей села, в якому було зроблено світлини образа, прядки, відра, миски першої третини XX ст.

Тридільна, одноярусна, безверха зі сліпим ліхтарем над навою церкви з добудованими ризницею та паламарнею УПЦ МП Різдва Пресвятої Богородиці. XIX ст. (?), ремонт 1912 р., перенесена 1980 р., диспонує тетраподом кін. XX ст.; іконостасом, “Гробом Господнім”, процесійними хрестами; бічним вівтарем-іконою “Богородиця”, шафою-ризницею, аналоєм поч. XX ст.; іконою “Св. влмч Варвара” з підписом автора: “І. Сакович, 1908 г.” та “Усікновення голови Св. Івана Предтечі Хрестителя” кінця XIX – початку XX ст. У хаті Туржанської Ольги Василівної, 1931 р. н., зазнимковано ікону “Коронування Богородиці” поч. XX ст.

У с. Ленківці створено краєзнавчий музей, у якому серед багатьох експонатів, в тому числі і сценічного одягу та біографічних документів Павла Дворського, зберігаються ручний дерев’яний верстат, точильні станочки XIX ст.; посуд; одяг; рушники; профільовані рами 1960-их рр., мисник поч. XX ст.

Повернення додому пролягло через с. Окопи Тернопільської обл. По дорозі сфотографовано Кам’янецьку браму, реставровану 1905 р., костьол Св. Трійці 1693-1769 рр. та дзвіницю біля нього, Львівську браму, а в с. Кривче – світлини вежі фортеці.

Наведений перелік важливих об’єктів дослідження, як зазначалось, сфотографовано на цифрову камеру та плівковий фотоапарат, окремі твори заміряно, стисло описано й попередньо датовано (без уточнень в архівних джерелах). Результати експедиційних матеріалів зберігаються в архіві відділу народного мистецтва й доступні для ознайомлення.

Рецензії

Тетяна **КАРА-ВАСИЛЬЄВА**

КНИГА, НАПИСАНА СЕРЦЕМ

Tetyana KARA-VASYLYEVA. A Book Written With Heart.

Овсійчук Володимир. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008.– 414 с. з іл.

Кожна книга Володимира Антоновича Овсійчука – справжня подія в культурному і науковому житті України. Сьогодні – він один з тих небагатьох дослідників такої глибокої ерудиції й універсального енциклопедичного кругозору. Коло його інтересів охоплює дуже широкий спектр проблем, пов’язаних з аналізом історії українського мистецтва від X до XX ст., від його витоків і до найвищих етапів розвитку. Його ґрунтовні монографії вже увійшли до золотого фонду здобутків нашої науки. Його зацікавлення завжди дуже широкі, масштабні, вони висвітлюють найбільш цікаві і гострі проблеми тієї чи іншої епохи. Серед досліджень слід назвати, в першу чергу, “Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVIII ст.” (К., 1985); “Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок” (К., 1996); “Українське малярство X-XVIII століть: Проблема кольору” (Львів, 1998); “Олекса Новаківський” (Львів, 1998); “Класицизм і романтизм в українському мистецтві” (К., 2001) та багато інших.

Принципово важливим є те, що всі проблеми розвитку українського мистецтва, еволюцію його стилів і напрямків, він розглядає в тісному контексті з аналізом процесів всесвітньої художньої культури. Саме завдяки глибоким аналогіям, алюзіям і порівнянням виявляється певна взаємодія з мистецтвом інших країн. Уважний і проникливий погляд Володимира Антоновича висвітлює паралелі і плодотворні зв’язки між італійським Відродженням і українською культурою, рефлексії щодо давнього українського і візантійського іконопису з’ясовують ряд опосередкованих контактів і типологічних паралелей, постаті митців XIX ст. знаходяться в контексті основних напрямків європейського художнього процесу. Все це стало наслідком глибокого постійного вивчення музейних колекцій України, Росії, Європи, США, систематичних подорожей і знайомством з пам’ятками мистецтва. Як дослідник Володимир Антонович органічно поєднує в собі класичні академічні знання і підходи з надзвичайно високим емоційним сприйняттям творів мистецтва, а також з величезним досвідом музейної роботи і праці реставратора.

Впродовж багатьох років В.Овсійчук розробляє проблеми кольору і композиції в живописі, плідно працює над аналізом мистецьких процесів та еволюції художніх стилів і напрямків, співвідношення українського мистецтва із здобутками європейської культури. Саме ці засадничі основи стали висхідними у написанні нової праці, яка нещодавно вийшла друком: **”Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури” (Львів, 2008)**. Ця монографія є наслідком багаторічних творчих роздумів і міркувань, щодо творчості Шевченка, здогадок і переживань, узагальнень, а відтак – несподівано гострих поглядів і новаторських ідей. До неї ще ніхто з дослідників так повно і вичерпно не представив малярську велич Кобзаря, адже В.Овсійчук синтетично розглядає постать Шевченка в усій повноті образу – в єдності проявів – громадській, поетичній і малярській. Широта охоплення мистецьких явищ досягається кількома чинниками і, в першу чергу, аналітичним вивченням світового художнього процесу, глибоким

пізнанням історії України і шанобливим, благоговійним ставленням до величі Генія Шевченка.

В глибокій, змістовній передмові до монографії академік НАН України С.Павлюк, зусиллям якого була видана ця книга, відзначає, що основною метою автора книги було “упіймати суть малярського єства Шевченка”, який був для українського народу “незборимою силою у віковічних прагненнях національної Свободи, морально-естетичною опорою на цьому величному Шляху, а врешті – Лицарем нації і її Провідником” (с. 7).

В пристрасному, гостро публіцистичному вступному слові Володимир Антонович Овсійчук зазначає, що кожне покоління визначає свій курс і свою життєву програму ставленням і оцінкою до священного імені Шевченка – “Україна тому стала Україною, що в неї був Шевченко, не загубився наш народ на задвірках історії, а визначився нарешті незалежним місцем серед вільних народів, і в цьому величезна заслуга її геніального сина” (с. 9). Автор ставить собі за основну мету розглянути спадок геніального художника, **його трагічну долю**, в контексті європейського мистецтва, висвітлюючи навчання в Петербурзькій Академії мистецтв, у майстерні славетного К.Брюлова, під час перебування в Петербурзі, подорожі на Україну, років заслання. Фактами біографії, аналізом поезії і художніх устремлінь, на сторінках монографії перед нами постає образ митця, широко обізнаного з європейським художнім процесом, всесвітньою культурою, глибоко зануреного в історію свого народу, його славетне минуле. Саме цим В.Овсійчук спростовує поширену думку про Шевченка-художника, як геніального самородка, який не мав систематичної освіти.

Основне місце в монографії займає аналіз портретного живопису, в першу чергу серія автопортретів, яка розпочалася з автопортрета 1840 р. Він, як зазначає автор, розпочинає велику сторінку в українському мистецтві, органічно увійшов у традицію європейського і російського автопортрету.

Автор монографії розглядає його стилістичну спрямованість в контексті появи романтизму, не тільки як мистецького стилю, а швидше як художньої течії, що прийшла, а іноді існувала одночасно з пануючим класицизмом. В творчості Шевченка романтизм став світоглядним виразником національного почуття і настрою. Слід відзначити широку амплітуду аналізованих Овсійчуком творів Брюлова, Кіпренського, Орлова, Делакруа, Жеріко, акцентуванні на зверненні Шевченка до вивчення спадщини Рубенса і Ван Дейка. Він чітко підкреслює, що “Автопортрет” 1840 р. став свого роду маніфестом набутої Шевченком майстерності, в його написанні він відходить від попередніх традицій, визначає новий підхід до людини, і відтепер портрет у творчості митця буде розвиватись по реалістичній течії з підкресленням індивідуальних неповторних рис конкретної людини і цілого покоління, що було новаторським, революційним підходом на той час. Особливо тонко й емоційно В.Овсійчук аналізує ряд жіночих портретів, виконаних під час перебування в Україні. Це, в першу чергу, зображення Т.Маєвської, Г.Закревської, Горленко. Дуже глибоко, емоційно і схвильовано автор подає психологічний аналіз портрету Катерини Кейкуатової, доля якої вразила поета, і в його уяві вона постає як “трагедія проданої молодості”. Серце поета бриніло від жіночих чарів, свої почуття він відтворював не лише в портретах, а й у поезії, але у житті поету Бог послав лише Музу, і вона єдина була йому вірною. Володимир Антонович на сторінках книги подає глибокий мистецтвознавчий аналіз живопису Шевченка, який є виявом не лише його аналітичного, глибоко психологічного проникнення в образ портретованих, а й являє собою глибоке знання основ живопису і тогочасної техніки лесування. Саме ці блискучі характеристики є особливо важливими у роботі. Вони стали наслідком глибокого проникнення в особливості художнього методу, в технологію живопису митця завдяки тому, що В.Овсійчук має величезний досвід музейної роботи, багатолітньої праці реставратора, живописця, а головне – вміння “бачити і слухати” твори мистецтва, чутливо реагувати на прекрасне, пропускати через тонкі струни свого серця і душі. А вона у нього, мов Еолова арфа, відгукається і безпомилково відчуває все істинно прекрасне!

В книзі В.Овсійчук відзначає, що Шевченко-художник вражає високою культурою малюнка, він вроджений художник-портретист, наче призначений долею зберегти образи людей України, Росії, Казахстану. Крім того, він належить до невеликого гурту найвидатніших акварелістів світу. Наведені твори, їх художній аналіз підтверджують цю тезу.

Одне з центральних місць в монографії відведено детальному аналізу епохального твору українського мистецтва XIX ст., – картині "Катерина". Автор зазначає, що в ньому схрестилися майже всі тогочасні проблеми: політичні, національні, соціальні, моральні або взагалі загальнолюдські. Таких тем і таких масштабних алегорично-реальних образів в українському мистецтві до тих пір не було. В цій роботі "переплітались історія і побутова сцена, політичний памфлет і народна трагедія, сарказм і сатира, та передусім висока поетичність, ідеал і реальність" (с. 74).

Вся книга побудована за двома частинами. Перша – "Шлях широкий і вільний" і друга частина – "Роки терпінь і поневірянь". Ці назви яскраво і чітко окреслюють етапи трагічної біографії митця. В першій частині детально простежено етапи становлення митця, його навчання, першої подорожі на Україну, створення таких етапних робіт, як "Селянська родина", серії "Живописна Україна", ряду видатних портретів.

У другій частині змальовані жахливі умови заслання, створення ряду автопортретів, особливо 1847, 1851 рр., останні сповнені глибокого болю і трагізму автопортрети в темному, в світлому костюмі 1860 р., автопортрет з свічкою 1861 р. та останній автопортрет, написаний незадовго до смерті 1861 р. Вони, як пише Володимир Антонович, наділені Рембрантівською глибиною і близьким до голландця пластичним рішенням, "складають винятковий за виразом і складністю змісту ні з чим не зрівняний монолог, == тут душа не рвалася назовні, притихла, наповнюючись внутрішніми думами його і болями, які переповняли втомленного і змученого Шевченка..., це догоряння спалаху в мороці ночі. Тому в очах велич миті, згусток суму і пекучий біль за швидкоплинним життям та нездійсненними творчими діяннями" (с. 400-401). Усамітненість, зосередженість на внутрішніх переживаннях, дають можливість Шевченко так глибоко проникнути у внутрішній світ портретованих. На сторінках монографії автор подає блискучі аналізи портретів М.Лазаревського, М.Щепкіна, А.Олдріджа, Ф.Бруні. Щирі, зворушливі роботи Марії та Михайла Максимович, які він зробив перебуваючи в їх маєтку у Прохоровіці. У кожному портреті, як наголошує В.Овсійчук, важливим є заставити говорити очі, через які випромінювалося б напружене внутрішнє почуття. Не можна забути погляд Ганни Закревської, Іллі Лизогуба, автопортрета 1847 р. у солдатській формі. Тому великою знахідкою книги є ідея укрупнення певних фрагментів в портретах, і саме тому подані наче зблизька, як крупний план в кінематографі, западають в душу обличчя К.Кейкуатової, сповнене трагічної самоти, чарівні очі Г.Закревської, які є наче свічінням душі, яка була для Шевченка вечірньою Зорею.

– Ніхто не зна мого раю,
І сама не знаєш,
Що витаєш надо мною,
Я зоря над гаєм.

Це очі України, так щиро оспіваної в поезії самого Кобзаря, в народних думах і піснях.

Значне місце в монографії займає аналіз графічної творчості Шевченка в період 1859-69 рр. Саме в цій царині він досягає вершин своєї майстерності, отримує звання Академіка Академії художеств. Автор зазначає, що вся творчість митця є автобіографічною, він присутній у кожному намальованому творі, – чи явно, чи опосередковано, адже з багатьма героями спільно прожито – згадати сепії "У в'язниці", "Кара колодкою", "Циган", "Старець на кладовищі". Навіть у невільницьких пейзажах Мангишлаку, як писав Куліш, "Душа Тарасова в тих краєвидах так і сяє". В монографії подано детальний аналіз роботи "Притча про блудного сина", яка, як наголошує автор, є його геніальне творіння, що входить у шеренгу видатних творів європейського мистецтва XIX ст.

Сьогодні В.А.Овсійчук – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМУ. Серед його численних нагород і премій є найвища – він є лауреат Національної премії України ім. Т.Шевченка, своєю книгою він ще раз підтвердив це високе звання.

Володимир Антонович Овсійчук написав книгу серцем і душею. В заключенні він підкреслив, що Шевченко, його "графічні і малярські твори сприймалися як національно дорога та іконографічно близька, як і поезія, дорогоцінна частка духовного життя України. Ці твори входили в щоденність українського народу, як його складова, така ж виразна і хвилюючи духовна, як ікона". Своєю блискучою книгою, капітальним дослідженням вчений довів, що Шевченко-художник належить не лише Україні – а всьому людству.